APOKALIPSA

SYMBOLIKA - TRADYCJA - EGZEGEZA

Tom drugi

Praca pod redakcją

Krzysztofa Korotkicha i Jarosława Ławskiego

Białystok 2007

Recenzent tomu: **Prof. dr hab. Aleksander Nawarecki (UŚ)**

Na okładce wykorzystano fragment ilustracji z Psałterza z Winchester,
Anioł zamyka dusze potępionych w otchłani piekła, lata 1150-1160, Londyn

Projekt okładki, redakcja techniczna i skład: Krzysztof Korotkich
Opracowanie komputerowe tekstów: Dariusz Kukiełko
Indeks opracował: Jarosław Ławski
Korekta: Zespół

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ

UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

ISBN – 978-83-7431-103-8 (t. 1-2)
ISBN – 978-83-7431-122-9 (t. 2)

Druk i oprawa: Sowa - druk na życzenie
www.sowadruk.pl tel. 022 431-81-40

Publikacja sfinansowana przez:
Jego Magnificencję Rektora UwB
Wydział Filologiczny UwB
Międzywydziałową Katedrę Teologii Katolickiej
Instytut Filologii Polskiej UwB

SPIS TREŚCI

Publikacja objęta patronatem
Jego Magnificencji Rektora
Uniwersytetu w Białymstoku
Profesora dra hab. Jerzego Nikitorowicza



Psałterz z Winchesteru,
Anioł zamyka dusze potępionych w otchłani piekła, lata 1150-1160

Od Redakcji

Przedstawiany Państwu drugi tom wydawnictwa *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza* stanowi kontynuację projektu badawczego, którego podstawowe założenia zostały sprecyzowane i rozwinięte w studiach zaprezentowanych w tomie pierwszym. Zawierał on, wspomnijmy, głównie teoretyczne – w tym teologiczne, filozoficzne, historyczne i estetyczne – studia nad apokaliptyką w różnych nurtach religijnych, myślowych i kulturowych. Zapoczątkował także refleksję nad metamorfozą symboliki i topiki apokaliptycznej w dziele literackim, choć prace tam pomieszczone miały charakter introdukcji do badań nad zagadnieniem (rozdział II: *Okiem poety*) bądź odnosiły się do dalekich, historycznych początków tematu (rozdział VI: *U źródeł literackich*).

W pełni analizę i interpretację dzieł literackich od wieku XIX po wiek XXI – w kontekście problematyki apokaliptycznej – rozwija właśnie tom drugi. Obejmuje on perspektywę dwóch stuleci i początek wieku XXI, a zatem znalazły się w nim prace o dziełach i autorach zakorzenionych intelektualnie jeszcze w Oświeceniu europejskim, jak Wolter, Novalis czy von Kleist, lecz nade wszystko prace o twórcach romantycznych i ich modernistycznych kontynuatorach. Z ważnych względów zdecydowaliśmy się na pewne istotne przesunięcie chronologiczne w układzie tomu: otwiera go otóż rozdział poświęcony w całości Zygmuntowi Krasińskiemu, poecie-apokaliptykowi, dla którego doświadczenie „końca" i zarazem doświadczenie „początku" (na przykład nowej epoki), przeżycie *apokalypsis* i *genesis* było czymś fundamentalnym. To Krasiński pisał w pamiętnym roku 1848, w czasie Wiosny Ludów, do Augusta Cieszkowskiego nieledwie tonem proroka z Patmos:

> We Francji rozstrój okrutny wkrótce nastąpi. Izba krzykacka, parodia izb dawnych, rewolucyjnych, wyskoczy oknami. Barbesy owładną krajem. Gilotyny już nikt nie ujrzy; natomiast będą rzezie tłumów całych przez drugie tłumy. Głód rozwścieklі robotników, wygnanych z pracowni, bo brak monety i kredytu zamknie pracownię wszelką w całej Francji. Będzie *abominatio*; po niej to dopiero, po niej poznają, że tyko od Boga począć można odród ludzkości i dzień pokuty i żalu na gruzach i popiołach się zdarzy – ale potem o tem!
>
> Teraz pycha, okrucieństwo, głupstwo, głód i chciwość igrać będą. Co do nas dwa przypadki: albo Moskwa się utrzyma, jak jest, i zagarnie nas wszystkich; albo w niej buchnie społeczna rzeź, a wtedy ta rzeź spłynie i na nas jak niegdyś tatarskie pożogi i mordy – spłynie i narodowości sprzecznych nastąpi zlew szkaradny przez krew płynącą, przez tradycji wygubienie, przez zamieszanie, przez *abominationem*; bo jako są zlewy miłosne i bratnie, bywają też zlewy diabelskie przez oszalenie mas.
>
> Czuję i przeczuwam: w imieniu równości absolutnej idzie na świat niewola.[1]

Jakkolwiek oceniać frenetyczne napięcie, konwulsyjne „podrzuty" myśli i imaginacji Krasińskiego, to niewątpliwie jemu należy się miano pierwszego apokaliptyka romantyki polskiej. Dlatego właśnie inaugurujemy ów tom studiami między innymi Zbigniewa Sudolskiego, Andrzeja Fabianowskiego czy Marka Dybizbańskiego. W rozdziale drugim znalazły się z kolei prace poświęcone każdemu z trzech innych wielkich romantyków: Mickiewiczowską wyobraźnię apokaliptyczną omawia na przykład Michał Kuziak, zaś Słowackiego – co istotne: głównie mistyczne – fascynacje zgłębiają choćby studia Leszka Zwierzyńskiego i Emilii Furmanek. Wreszcie obszernie liryczne efuzje wrażliwości apo-

---

[1] Z. Krasiński, list do A. Cieszkowskiego pisany 21 maja 1848 r. z Rzymu, w: tegoż, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, opr. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 347-348. Poeta przywołuje nazwisko sławnego rewolucjonisty francuskiego Armonda Barbèsa (1810-1870).

kaliptycznej Cypriana Norwida omawia Grażyna Halkiewicz-Sojak.

Prace zebrane w rozdziale III to istotne dopełnienie XIX-wiecznych wizji Objawienia św. Jana, które, jak się okazuje, nie było obce i Henrykowi Sienkiewiczowi (studium Tadeusza Bujnickiego o *Ogniem i mieczem*), i Janowi Lemańskiemu (rozważania Lidii Wiśniewskiej). Zwraca uwagę obecność w tym bloku takich rozpraw, które podnoszą wartość innej niż polska optyki w spojrzeniu na apokaliptyczność (rosyjskiej u Elżbiety Mikiciuk, węgierskiej u Pawła Próchniaka czy bułgarskiej u Margrety Grigorowej), a także wydobywają rangę i samoistność spojrzenia kobiecego (praca Anny Wydryckiej).

W kolejnych dwóch rozdziałach omówiono i szczegółowo zinterpretowano te dzieła XX-wiecznej literatury rodzimej i obcej, które drążą temat apokaliptyczny w wymiarze mitycznym oraz historycznym. W przestrzeni mitu poruszają się przeto studia o Stanisławie Vincenzie (Włodzimierz Próchnicki) czy Franzu Kafce (Daniel Kalinowski). Wyjątkowo przejmujący charakter ma esej Haliny Krukowskiej o maryjnym wątku w nurcie poezji związanej ze zbrodnią w Katyniu; cierpienia oraz zbrodni dotyczą też prace obserwujące apokaliptyczną świadomość w tekstach-świadectwach Szoa (prace Katarzyny Sokołowskiej i Dominiki Nazaruk). Bez wątpienia swych zwolenników znajdą studia o *Kosmosie* Witolda Gombrowicza (Krystyny Jakowskiej) czy religijnym doświadczeniu w liryce Jarosława Iwaszkiewicza (Zbigniewa Chojnowskiego).

Trudno zresztą we wstępie omawiać wszystkie pomieszczone w zbiorze rozprawy... Wspomnijmy jeszcze, iż studia skomponowane w dwu rozdziałach ostatnich otwierają interesującą perspektywę badań nad literaturą najnowszą, rozumianą tu bardzo szeroko. Obejmują bowiem zarówno lirykę reprezentantki najmłodszego pokolenia poetek w Polsce – Marzanny Kielar (studium Magdaleny Wieremiejuk), jak i refleksję komparatystyczną nad literaturą polsko-niemieckiego pogranicza (rozprawa Aloisa Woldana z Uniwersytetu Wiedeńskiego o prozie Henryka Wańka), a także prace o powieści niemieckiej (esej Leszka Libery o *Wymazywaniu* Thomasa Bernharda) oraz rosyjskiej (studium Wandy Supy o „kultowej" *Piramidzie* Leonida Leonowa).

Wszystkie prace – także te, które nie zostały w krótkim wstępie wymienione – poświadczają przekonanie o wyjątkowej wprost uniwersalności przeżycia i oddziaływania Apokalipsy św. Jana w kręgu kultury europejskiej od początku wieków średnich aż po dzień dzisiejszy[2]. Wszelako na szczególną uwagę zasługuje pewna ewolucja w spojrzeniu na sam tekst Objawienia i konstytutywne elementy jego symboliki, topiki. Bowiem spojrzenie artystów XIX-wiecznych siłą rzeczy skupione było wokół wydarzeń historycznych, złożonej problematyki historiozoficznej czy też płynęło aż ku mrocznym wizjom ogólnokosmicznej katastrofy w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego lub Jeanpaulowskiej *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*[3].

---

[2] A także w badaniach historycznoliterackich temat ów już podejmowano. Zob. na przykład: *Wizje końca świata w literaturze. Materiały z konferencji Obrazy Końca Świata w Literaturze zorganizowanej w dniach 23-25 IV 1990 roku w Szczecinie*, red. M. Lalak, Szczecin 1992; *Zmierzch świata? Artystyczne wizje współczesnych przemian kulturowych*, red. D. Ossowska, Olsztyn 1997; *Starość*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995; *Po Dantem*, red. J. Olejniczak, Katowice 1996; M. Bieńczyk; *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa IBL PAN; M. Śliwiński; *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Słupsk 1986; *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.

[3] Zob.: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, w: tychże, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.

W ujęciu literatury XX-wiecznej ów aspekt historyczno-katastroficzny nie tylko nie uległ zatraceniu, ale wzmocnił się w obliczu takich wydarzeń, jak bezprzykładne, barbarzyńskie Wyniszczenie Narodu Żydowskiego[4], eksterminacja jednostek i całych narodów w krajach komunistycznych i niekomunistycznych (tu: Ormianie czy Kurdowie w Turcji). Wszelako aspekt historyczny w literackiej apokaliptyce uzupełniły jeszcze niezwykle silne akcenty krytyki społecznej (*vide*: studia o *Balu w Operze* Tuwima w tym tomie) oraz cywilizacyjnych konsekwencjach rozwoju ludzkości (ekologia, genetyka, demografia, etnologia).

Im bliżej zaś współczesności, tym bardziej prominentna, tym silniejsza okazywała się ta gałąź apokaliptycznego drzewa poznania dobrego i złego, która odsyła do indywidualnych, egzystencjalnych doświadczeń człowieka. Człowieka, który jak narrator XX-wiecznej powieści, potrafi nawet bizantyjskie freski przedstawiające Apokalipsę przeżyć tylko wtedy, gdy wszystko, co przedstawiają, odniesie do siebie:

„Pod misternie rzeźbionym drewnianym sufitem widniała na freskach cała Apokalipsa na tle bezgwiezdnej nocy. Z otchłani niegodziwości wynurzały się ohydne bestie i gady ostatniej godziny, o kobiecej twarzy, pajęczych nogach i ogonie skorpiona zakończonym dwoma jadowitymi szpikulcami; przeciw nim stawały zastępy świętych, Chrystus, diabły i anioły – pod ulewą ognia toczył się ostatni bój, waliły się mury Babilonu, Wielka Nierządnica wiodła na pasku połowę ludzkości. Cykady to milkły, to zanosiły się krzykiem. Błogosławieni, którzy umierają w Panu, wołał anioł. Przerażające demony smażyły w wiecznym ogniu czcicieli Złotego Cielca. Pod Babilonem trzęsła się ziemia, z nieba siekł grad. Chrystus z mieczem w zębach przemierzał dolinę, na którą spadł bicz boży. Młody serafin z sierpem w dłoni wzywał do żniw: pora zbierać wybrańców!”[5].

Przywołujemy ów fragment, by wskazać na coś – jak wolno mniemać – doniosłego. Otóż autorzy przedstawianych w obu tomach studiów – reprezentujący różne metodologie, dyscypliny, pokolenia – unikają niemal zawsze epatowania czymś, co można by nazwać „łatwym apokaliptyzmem”, natręctwem budzących grozę obrazów wszechzniszczenia. Daleko im do nieszczerego i egzaltowanego krzyku. I to zarówno, gdy mówią o XIX-wiecznym doświadczeniu nocy historii, upadku ojczyzny, zapisanych choćby w pięknych strofach poety:

Lecz próżno pojąć żądam, skąd jestem, gdzie pójdę.
Stwórco, z pokorą padam na samo wspomnienie!
Im wyżej myślą sięgam, tym mniej ciebie dojdę –
Już czuję skutek błędów: bojaźń i westchnienie.
Twoją mocą nasuwa[sz] chmur gromliwych brzemię,
Wicher szumi miotając stuletnimi dęby.

Ty –
A ja – śmiałem za ludzkie przestąpić obręby...[6]

---

[4] Pojęciem „Wyniszczenia” dla opisu Szoa posługuje się konsekwentnie M. Głowiński. Zob. *Zapisywanie Zagłady. Z Michałem Głowińskim rozmawia Anka Grupińska*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 1/2; także: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.

[5] F. Augiéras, *Podróż na górę Athos*, przeł. J. Juryś, M. Ochab, Warszawa 2003, s. 71-72.

[6] L. Kropiński, *Do Czasu*, cyt. za monumentalną edycją: *Między rozpaczą i nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej lat 1793-1806*, wstęp P. Żbikowski, opracowanie M. Nalepa, Kraków 2006, s. 196.

– jak też, gdy podejmują problematykę bliższą wrażliwości człowieka przełomu XX i XXI wieku. Większość interpretacji poszukuje w literackich świadectwach przekształceń estetyki Apokalipsy św. Jana nade wszystko źródłosłowowego sensu samej „apokaliptyczności". Otóż jest ona w sposób prymarny „odsłanianiem" głębokiego, istotowego sensu doświadczenia bytu, istnienia, historii. Odsłania cel, *telos* tak jednostki, jak całych grup ludzkich, co – powtórzmy – jest również wysiłkiem każdego obdarzonego wrażliwą refleksją ludzkiego jestestwa: „Lecz próżno pojąć żądam, skąd jestem, gdzie pójdę, / Stwórco..." – Tak woła poeta. Ten sam poeta także odpowiada sobie na owo pytanie o próżność ludzkich usiłowań poznawczych: zwraca się przecież do Stwórcy...

Im więcej, zda się, apokaliptyczności w świecie dookolnym – także u progu XXI stulecia, tym silniejsza potrzeba pogłębienia i odsłonięcia tego zakrytego sensu Całości, którego ogromny depozyt spoczywa w pojedynczym człowieku, w jego myśli i duchu. Stąd właśnie owo – dostrzegalne wyraźniej – wycofanie się literatury z pozycji grandilokwentnej makroapokalipsy dziejowej, bliskiej jeszcze XIX stuleciu, na pozycje mikroapokalipsy egzystencjalnej, intymnej. Stąd odwrót od *tremendum* apokaliptycznego i powrót do *fascienans.* Bowiem w tym urzeczeniu apokaliptycznością tkwi przede wszystkim potrzeba „Odsłoniętego": ładu, sensu i nadziei. Wola życia, a nie koszmar zniszczenia. To trochę zapewne tak, jak pisał XX-wieczny teolog i myśliciel Hans Urs von Balthasar:

> Rzecz ma się raczej tak, że nim się spostrzeżemy, następuje nasz koniec, w który wkraczamy. Świat nieustannie wznosi się pionowo w swój kres, przemija, doświadcza wstępowania do nieba, a z tyłu za sobą pozostawia matematyczny cień. Tylko człowiek ma historyczny czas, a przecież wcale nie jest panem tego czasu, lecz jest nim Ktoś inny. *In manibus tuis tempora mea*: *W Twoim ręku są moje losy* (Ps 31, 16) i nigdzie indziej w ogóle nie istnieją.[7]

Wyrażamy nadzieję, iż drugi tom studiów o Apokalipsie i literaturze stanie się doświadczeniem „odsłaniającym", „odkrywczym" zarówno dla Autorów, jak i Czytelników: w wymiarze literackim, egzegetycznym, estetycznym i intelektualnym. Z tą nadzieją zapraszamy do lektury, już bez lęku wymawiając słowo: Apokalipsa...

Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski

---

[7] H. Urs von Balthasar, *Przyszłość tego, który już przyszedł*, w: tegoż, *„Wieńczysz rok darami swojej dobroci"*, przeł. E. Marszał, J. Zakrzewski SJ, Kraków 1999, s. 280.

I.

ZYGMUNT KRASIŃSKI

*

KATASTROFA i ZBAWIENIE



Zbigniew Sudolski
(Warszawa)

U ŹRÓDEŁ WYOBRAŹNI I MYŚLI ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

> Pismo św. to księga ksiąg rozszerzająca się w miarę, jak duch człowieczy się rozwija, zawierająca w sobie wszystko, co było, jest i będzie na ziemi, aż do ostatecznego rozwiązania się ludzkości losów i przejścia w inne, wyższe. Początkiem księgi narodzenie się człowieka, końcem ciał zmartwychwstanie – między tymi dwiema chwilami skrajnymi zawarte wszystkie dzieje historii, wszystkie bóle serca ludzkiego, wszystkie nadzieje myśli człowieczej! Księga ta żywą jest wciąż, bo jej litera innym, wyższym, a jednak tym samym napełnia się duchem ...[1]
>
> (Z. Krasiński do D. Potockiej 6-7 III 43)

Nim wyrażone tu głębokie przekonanie Krasińskiego stało się podstawą jego myślenia i postępowania, przechodził poeta okresy głębokich rozterek i poszukiwań. Środowisko, z którego wyszedł, bynajmniej nie zapowiadało takiego finału, wychowywał się bowiem w warunkach „umiarkowanego racjonalizmu" i tradycyjnej religijności, które czyniły zeń młodzieńca wyjątkowo odpornego na „cudowności i nadprzyrodzoność".[2] Racjonalistyczny sposób myślenia pogłębiały zajęcia z księdzem Chiarinim, wykładającym „starożytności Wschodu i biblijne", nauka języka arabskiego i podejmowane próby tłumaczenia Koranu na język łaciński; krąg lektur z repertuaru klasycznego również nie pobudzał do głębszych refleksji filozoficznych i poszukiwań. Wychowanie domowe zakładało czysto powierzchowne przyjęcie zasad moralności chrześcijańskiej i sprzyjało indyferentyzmowi ucznia. Jednocześnie głęboka wrażliwość poety i chłonność umysłowa zapowiadały jednak nieuchronność iluminacji.

U podstaw przemian legły lektury najnowszych prac księdza Lamennais'go, twórcy tak zwanego socjalizmu chrześcijańskiego, nawołującego do odnowy Kościoła w duchu równości i demokratyzmu, zafascynowanego formą Pisma Świętego, przypowieści i proroctw. Wizja Boga jawiąca się w świetle pism ks. Lamennais'go była jednak wizją Boga-mściciela, karzącego za zbrodnie i obiecującego zbawienie w ramach katolickiej ortodoksji.

---

[1] Z. Krasiński: *Listy do Delfiny Potockiej*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. II, s. 185-186; dalej skrót: LDP.

[2] J. Kleiner: *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912, t. I, s. 4-5.

Do pogłębionej recepcji pism Lamennais'go skłoniły poetę dyskusje z poznanym w 1830 roku w Genewie Henrykiem Reevem, anglikaninem, namiętnym czytelnikiem Pisma Świętego, a zwłaszcza Apokalipsy św. Jana. Reeve odsłonił przed Krasińskim prawdziwe piękno i głębię myśli zawartych w Biblii, umiał ponoć na pamięć Apokalipsę, lubił rozmyślać o przyszłości świata, miał skłonności do mistycyzmu, wprowadził poetę na drogę własnych poszukiwań i przemyśleń. Głębię dokonującego się wówczas przełomu potwierdza również fakt, iż we wczesnej twórczości Krasińskiego brak zupełnie jakichkolwiek śladów oddziaływania Pisma Świętego. Jego młodzieńcze obrazy walk o niepodległość Grecji, Polski, Szkocji, Francji czy Korsyki wolne są zupełnie od wpływów Apokalipsy, czy nawet manierycznego upodobania choćby tylko do cytatów z Pisma Świętego. Słusznie zauważył przed laty Józef Andrzej Teslar, gdy pisał:

> Reeve /... / rozciągał nad przyjacielem ten nimbus biblijny, tak, że jemu zawdzięczać należy zajęcie się Krasińskiego Biblią.[3]

Niewątpliwie w Genewie otrzymał Krasiński impuls, ale do prawdziwej iluminacji prowadzącej do budowania podstaw światopoglądowych i pojawienia się trwałego wątku w myśleniu poety doszło dopiero w Rzymie.

Rzymska rewelacja historiozoficzna

Symbolicznego wprost znaczenia dla światopoglądu Krasińskiego – jak to już wykazałem wcześniej – nabierają dokonujące się w wyobraźni poety od 1830 roku transfiguracje motywu krzyża[4]. Po raz pierwszy motyw ten pojawia się we francuskim fragmencie z 8 maja 1830 roku, w odpychającym obrazie cmentarza i krzyża toczonego przez „robaki i owady pełzające po jego drzewie", przyczyniające się do jego rozpadu. Trwalsze od idei krzyża okazują się uczucia wyrażane za życia przez zmarłą spoczywającą pod zbutwiałym znakiem[5]. Do takiej właśnie indywidualnej refleksji pozbawionej szerszego wymiaru prowadzi nas poeta. Jednocześnie nie ustają lektury Biblii i nie ukrywana nią fascynacja. 20 lutego 1831 roku pisał poeta do Henryka Reeve'a:

> Zacząłem czytać Pismo Święte po angielsku. To wspaniałe! /.../ Kiedy świat nas odpycha, trzeba szukać czegoś w górze, ponad nim, a ja zawsze kochałem świat duchów.[6]

Poprzedza ten wniosek wydarzenie niezwykłe, które w sposób decydujący zaważyło na światopoglądzie Krasińskiego i nadało jego chrześcijaństwu wymiary historiozoficzne. Była to wizyta w rzymskim Koloseum i widok krzyża oglądanego w poświacie księżyca:

> Ten krzyż wart wszystkich kościołów Mediolanu i Rzymu – pisał do ojca 5 grudnia 1830 r. – Przezeń żywiej Bóg przemawia niż przez sklepienia złotem, srebrem, drogimi kamieniami zasnute. /.../ krzyż się nie odmienił, z drewna jak wtenczas, a jednak stoi pośród budowy, stoi nad ziemią, która go prześladowała i panuje tam, gdzie nim pogardzano. /.../ Godło w nim nie-

[3] J.A. Teslar: *Wpływ Biblii na Z. Krasińskiego*, Kraków 1912, s. 15.

[4] Z. Sudolski: *Chrystus Z. Krasińskiego. Wymowa poetyckich transfiguracji motywu krzyża*, w: *Chrystus w literaturze polskiej*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001, s. 225–253.

[5] Z. Krasiński: *Pisma. Wydanie Jubileuszowe*, Kraków–Warszawa 1912, t. VIII, cz. 2, s. 9. Wszystkie odwołania i cytaty z utworów Krasińskiego wg tego wydania, skrót: P.

[6] Z. Krasiński: *Listy do H. Reeve*, opr. P. Hertz, przekład A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1980, t. I, s. 152, dalej skrót LR.

zaprzeczone życia nowego nad starym, stare wokoło niego w proch leci i gnije pomiędzy bluszczem, jeden nieśmiertelny, prosty i boski.[7]

Od refleksji o wymiarach jedynie indywidualnych dochodzimy do wniosków znacznie głębszych, które zdecydowały na trwałe o historiozofii Krasińskiego i osadziły ją na mocnym fundamencie Pisma Świętego. Od motywu krzyża mającego znaczenie czysto literackie, działającego jedynie na wyobraźnię, dochodzimy do obrazów coraz bardziej wstrząsających, ogarniających zarówno wyobraźnię, jak i myśl poety, podejmowanych i rozwijanych na naszych oczach w misternie konstruowanych dramatach. Taki jest kierunek myślenia wielkiej dramaturgii Zygmunta Krasińskiego. W *Nie-Boskiej komedii* i w *Irydionie*, utworach pisanych w latach 1833–1836, filozofia krzyża, zbawczej roli ofiary i cierpienia, miała znaczenie decydujące; już w liście do Reeve'a z 18-20 maja 1831 roku wyznawał poeta:

... na tej ziemi nic, co piękne, co dobre, co wielkie, nie dzieje się bez poświęcenia chrześcijańskiego, bez cierpienia i mąk (LR I, 74).

Całe zło świata, narastające niegodziwości pojedynczych ludzi, grup i całych społeczeństw, odwrócenie się od chrześcijańskiego kodeksu etycznego, prowadzi nieuchronnie ku katastrofie o wymiarach apokaliptycznych. Krasiński, jak żaden z naszych poetów, jest na wskroś przeniknięty perspektywą apokaliptycznej zagłady, ale pod wpływem coraz głębszego rozumienia filozofii krzyża i sensu cierpienia modyfikuje też sposoby przedstawiania transfiguracji krzyża i paruzji.

Według relacji Stanisława Egberta Koźmiana, wyobraźnia Krasińskiego już od lat najwcześniejszych kształtowała się pod wpływem Objawienia św. Jana. W komentarzu do listów poety Koźmian pisał:

... mówił o swych dziecięcych latach, m.in. że w ósmym roku swego życia czytał ukradkiem Apokalipsę, że raz mu się śniło, iż ogromna gwiazda spadła na ziemię i zaległa wielki obszar jakby jaka ognisto-kryształowa góra, wchodzi, spostrzega nieprzeliczone korytarze wyłożone samymi karmelkami i cukrami; teraz uważał on to za pierwsze drgnięcie poetycznego ducha.[8]

Niewątpliwie świadectwo to odsłania jakąś część prawdy o twórczym oddziaływaniu Apokalipsy już od wczesnych lat dziecięcych. Gwiazda upadła i uformowana niczym kryształowa góra z baśni, korytarze z karmelków i cukrów świadczą, iż obracamy się w świecie wyobraźni dziecka. Zło tego świata i katastrofizm zagłady nie jest w stanie oddziaływać innymi, okrutniejszymi obrazami. Dopiero z biegiem lat, w miarę pogłębiających się doświadczeń życiowych i obserwacji, powracał Krasiński do pogłębionych lektur Apokalipsy. Świadczy o tym dobitnie zarówno rozwój akcji obydwu jego dramatów, jak i sięganie do obrazów Objawienia – tak w sposobie przedstawiania narastającego zła, jak i w ukazywaniu perspektyw ostatecznej przemiany świata. Apokalipsa towarzyszy też poecie w komentowaniu otaczających zjawisk w świecie natury i polityki. Komentując list z 30 maja 1847 roku Stanisław E. Koźmian stwierdzał: „Raz zerwała się straszna piorunowa burza. Chwycił za Biblię i jął czytać mi Apokalipsę" (LK 152).

Wydarzenie to miało istotnie miejsce 14 czerwca tegoż roku, jak głosi zapis w

[7] Z. Krasiński: *Listy do ojca*, opr. St. Pigoń, Warszawa 1963, s. 216–217.

[8] Z. Krasiński: *Listy do Koźmianów*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1977. Wstęp S.E. Koźmiana do listów do niego adresowanych, s. 84-85. Skrót: LK.

Dzienniku (LK 695). Głośna lektura Apokalipsy stanowiła znakomite preludium do szalejącej burzy. Od początków lat trzydziestych Biblia towarzyszy stale podróżom poety przez Europę, stanowi nieodłączny rekwizyt jego turystycznej biblioteczki,[9] kształtuje jego wyobraźnię i wpływa na rozwój koncepcji historiozoficznych narastających z biegiem lat i wydarzeń. Spostrzeżenia i fakty opisane przez Stanisława E. Koźmiana potwierdzał również inny bliski przyjaciel poety, Stanisław Małachowski, gdy pisał o Krasińskim w *Krótkim rysie życia i pism...*:

> ...zwykł był polską Biblię św. zawsze mieć pod ręką i z upodobaniem ją odczytywać, szczególnie proroctwa i psalmy. To upodobanie miało bez wątpienia pewien wpływ na tło i formę myśli, które łatwo dają się spostrzec w jego pismach.[10]

Pismo Święte miało niewątpliwie ogromny wpływ na kształt wyobraźni, myślenia, sposób postrzegania zjawisk, formowania wniosków historiozoficznych, jak i styl zachowań Krasińskiego.

„Wielki Babilon"

Przyjęcie i szczególne wyczulenie Krasińskiego na chrześcijańską perspektywę rozwoju świata objawiało się przede wszystkim w narastaniu apokaliptycznych wizji paruzji, oceny zła świata, jak i poszukiwań rozwiązań.

Narastaniu dramaturgii *Nie-Boskiej komedii* towarzyszą zdecydowane odstępstwa od chrześcijańskiego kodeksu etycznego, tak w życiu indywidualnym, jak i społecznym. Dramat uzmysławia, iż odrzucenie świata wartości niszczy zarówno życie rodzinne, jak i społeczne. Hrabia Henryk jest głuchy na zalecenia Anioła Stróża niosącego błogosławieństwo tym wszystkim, którzy „mają serce", dlatego też czeka go ta sama zagłada co zgromadzonych w twierdzy podolskiej. Chór głosów aż dwukrotnie powtarza w lochach swe przekleństwo:

> Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś – potępion na wieki (P III, 8, 88).

Mąż jest w pełni świadomy, iż nie było w nim „żadnej żądzy, żadnej wiary, miłości...", wówczas gdy Anioł Stróż dawał konkretne wskazówki: „schorzałych, zgłodniałych, rozpaczających pokochaj, bliźnich twoich, biednych bliźnich twoich a zbawion będziesz" (P III, 33-34). „Dezorganizacja nie może się zreorganizować" tak w życiu indywidualnym, jak i w wymiarze społecznym. Taka jest z perspektywy chrześcijańskiej bezlitosna diagnoza choroby indywiduów i społeczeństw. Wszystko prowadzi ku rozwiązaniu apokaliptycznemu, zapowiadanemu przez Filozofa: „odrodzenie się rodu ludzkiego przez krew i zniszczenie form starych" (P III, 33). Świadomość takich zagrożeń stojących przed światem ma też w pełni Żona Hrabiego Henryka. Jej obłąkańcza wizja katastroficzna zapowiada totalną zagładę wówczas:

> ...gdyby Bóg oszalał. Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę – człowiek każdy, robak każdy krzyczy – „Ja bogiem" – i co chwila jeden po drugim konają – gasną komety i słońca. – Chrystus nas już nie zbawi – krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, nadzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozlatuje w kawałki, a coraz niżej i niżej – aż tuman wielki powstał z jego odłamków. – Najświętsza Bogurodzica jedna się jeszcze modli i gwiazdy, jej służebnice, nie odbiegły jej dotąd – ale i Ona pójdzie kędy idzie świat cały (P III, 24-25).

---

[9] Zob. *Listy do ojca* z kwietnia i grudnia 1836 r. oraz *Listy do Henryka Reeve*, t. I, s. 58, 69.

[10] Z. Krasiński: *Listy do Stanisława Małachowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1979, s. 406-407.

Wyobraźnia Krasińskiego opanowana całkowicie wizją totalnej zagłady, upadkiem „wielkiego Babilonu", siedliska zła, intensywnie poszukuje jednak optymistycznych rozwiązań w myśl chrześcijańskiej nauki o Bożym Miłosierdziu. Znamiennym tego wyrazem są aż trzy odmienne redakcje końcowej paruzji zamykającej *Nie-Boską komedię*. Zwracałem już wcześniej uwagę na fakt, iż Krasiński stopniowo od obrazu Chrystusa „mściciela" przechodzi do ostatecznego kształtu wizji akcentującej nieuchronność „przemienienia" świata[11]. Kluczem do rozwiązania zagadek piętrzących się przed człowiekiem i społecznościami ludzkimi staje się Ewangelia umożliwiająca pojednanie i rozwiązanie konfliktów. Cały dramat budowany konsekwentnie jako moralitet stanowi organiczną całość – czyny indywidualne ludzi kształtują postawy zbiorowości, a apokaliptyczna wizja katastrofy prowadzi również ku perspektywie „przemienienia" świata zgodnie z ostateczną wizją „nieba nowego i ziemi nowej"[12].

Pod wpływem Pisma „bezwład" współczesnego świata próbował Krasiński ogarniać „myślą niekiedy dość głęboką" (LR *II*, 73-74). Prowadzi nas też od starożytnego Rzymu ku współczesności, konstruując swoje wielkie koncepcje historiozoficzne, których podstawą są przemyślenia Pisma. W *Irydionie* przedstawia z kolei stan państwa rzymskiego będącego „stanem konania – rozwiązania się – dezorganizacji" (P III, 107). I tu, podobnie jak w *Nie-Boskiej komedii*, „dezorganizacja nie może się zreorganizować". Bohater kolejnego dramatu daje się opanować idei zemsty, wyrzeka się podstawowych wartości ewangelicznych: „nadziei, wiary i miłości" (P III, 114). Świat wraz z biskupem Wiktorem oczekuje, kiedy „miłość przemoże nareszcie", a Irydion wiosny, której „nie miał na ziemi" (P III, 196, 198).

W objaśnieniach autorskich czytamy, iż „powieść dzieje się jeszcze przed poczęciem się chaosu i tworzenia". Chaos Babilonu prowadzi tu nieuchronnie ku wielkiej przemianie. W żadnym innym utworze Krasińskiego nie mamy tak bezpośrednich odwołań ku finalnym partiom Apokalipsy, jak właśnie w *Irydionie*. Świadczy to o całkowitym już opanowaniu wyobraźni poety obrazami wywołanymi na Patmos. Będzie się to pogłębiać z biegiem lat, zarówno w konstruowaniu poematów takich jak *Trzy myśli Ligenzy*, w którym wizja katastroficznej zagłady i uratowania Kościoła zostaje połączona z ambicjami szlacheckimi, czy przede wszystkim w konstruowaniu myśli historiozoficznej Krasińskiego, czego najlepszym wyrazem jest prywatna korespondencja poety z Augustem Cieszkowskim. Na przełomie sierpnia i września 1842 roku pisał Krasiński:

> ...odczytałem całe to przecudnie artystyczne natchnienie, prawdziwe objawienie. Od rozdziału IV–VIII exclusive, upadek starożytnego świata; od VIII–X średnie wieki i Reforma; od X nas się tyczy; w XI rozdziale 2, sień dana poganom przez 42 miesiące to 42 lat upłynionych od 1800 r. Z dwóch proroków, co świadczą w one czasy, jeden to Napoleon, o drugim zaraz w rozdz. XII mowa. Wyszczególnienie, skąd się wziął, kto go rodzi; 12 gwiazd to system słoneczny [...] pół księżyca to pohańców znak – pamiętasz, kto go deptał w historii? Idę dalej, dziecię porwane do nieba wyrośnie w niebie na kawalerzystę XIX, 11, który zowie się słowo Boże, i przezeń ufunduje się XX-sty rozdział, co ma trwać 1000 lat, po czym przemianie w anielskość ludzkości. /.../ proszę Cię, weź Apokalipsę i według tych uwag ją czytaj! /tj. według uwag marginesowych:/

[11] Z. Sudolski: *Chrystus Z. Krasińskiego*, s. 233–234.

[12] Na odkrywcze czytanie apokaliptycznych wizji końca świata zwróciła również uwagę A. Świderkówna w odczycie *Koniec czy początek*, wygłoszonym na walnym zebraniu ogólnym Towarzystwa Naukowego Warszawskiego 26 marca 2003 roku. Zdaniem referentki, Apokalipsa ukazuje nie koniec, lecz początek nowego; po wypełnieniu, dopełnieniu dziejów Bóg czyni nowe.

Smok = złe, Bestia = wyobrażającemu złe na ziemi, 2-ga Bestia, czyli fałszywy prorok = usprawiedliwiającemu złe na ziemi, jak Wolter /.../ Babylon = Anglia. Wszetecznica na 7-miu górach = kopule co się rozwala.[13]

W kilka tygodni później dzielił się znów swymi fascynacjami Apokalipsą i odnajdywał w niej perspektywy przyszłościowe:

...dni tych wziąłem się do Objawienia św. Jana – dziwnie je od początku po koniec jasno rozumiałem. Jako objawienie prawdą jest, jako natchnienie – w najwyższym stopniu arcydziełem romantycznej poezji. Na trzy epoki oczywiście wielki ten dramat rozdzielon – na te same, co Twoje Prolegomena.

To jest jedną z najwyższych form poetycznych, które znam. Malarstwo średnich wieków używać je będzie, ale co się udaje w poemacie, może na płótnie się nie udać; pyszną, pyszną jest ta genesis przyszłości. Jakże p i s m o, co się poczyna od genesis przeszłości, nią zaokrąglone jest /.../

Apokalipsis mnie przekonała o tym, że w słowie chrześcijańskim pierwszym wszystko zawarte i że zalecona przeze mnie miara, pamiętasz, nie jest tylko formą ostrożności ludzkiej, ale harmonijnym też prawidłem, koniecznością prawdy, hołdem powinnym temu, k t ó r y b y ł i j e s t i p r z y j ś ć m a! Jakie przepyszne nowe imię Boga! (LC I, 88-89).

Babilonem była tu jeszcze Anglia, to nim w ogniu Wiosny Ludów, najlepszym jego wyrazicielem staje się Francja i rewolucyjny Paryż. Wydarzenia 1848 roku potwierdzają zdaniem poety katastroficzne obrazy Apokalipsy i prowokują do powstania szeregu sekwencji lirycznych, zdominowanych obrazami zagłady jak: *Nad miastem chmury apokaliptyczne*, *Mord elektrycznym prądem się rozpostrze*, *Świat wybawienia już sobie nie zjedna*, *I słowik tylko po św. Wit śpiewa* i inne (P VI, 239–265). Świat widziany jest w nich przez pryzmat zagłady Sodomy, zapaści „bezbóstwa", rozkładu i gnicia. Do jakiego stopnia wyobraźnia Krasińskiego opanowana jest apokaliptycznymi wizjami, widać to najlepiej w atmosferze domu i życia rodzinnego, gdzie nawet kilkuletni syn poety ulega katastroficznym wizjom i „prorokuje" rewolucję we Francji (LC I, 410). Adzio znacznie wcześniej poddany zostaje urokom Apokalipsy i pod wpływem ojca widzi znacznie więcej niż lukrowany świat baśni.

Wizja zagłady współczesnego Babilonu towarzyszy poecie w jego wędrówkach po Paryżu wkrótce po rewolucji czerwcowej 1848 roku. Z wyznań Stanisława E. Koźmiana dowiadujemy się, iż:

...raz na Pont Neuf, patrząc na ogrom miasta, parę godzin snuł najstraszniejsze obrazy, jakby nowy jaki poemat o piekle. Marzył o ogólnej rzezi. /.../ Widział, jak pod ziemią odbywają się orgie, bachanalia na cześć szatana /.../ aby zesromocić, splugawić ród cały – zgoła, gdy dziś przywiodę sobie przed oczy najszkaradniejsze sceny z dziejów Komuny, zda mi się, że wtedy wszystkie on już je wywróżył i na tym ciemnym tle Paryża wypłomienił, z wnętrza, z najtajniejszych warstw podziemnych nowego Babilonu wydobywając wieszczym swym wzrokiem to, co lat później 23 miały się na wierzchu rozwielmożyć i zapanować (LK, 222-233).

„Nowa Jeruzalem"

Już od czasu powstawania drugiej wersji *Irydiona* tworzonego w latach 1833–1835 zaznacza się coraz mocniejszy wpływ oddziaływania Apokalipsy, a zwłaszcza jej wątku optymistycznego. Paruzja nie oznacza jedynie katastrofy wiszącej nad światem, lecz jest zapowiedzią nieuchronnego jego odrodzenia. Wpływ wizji św. Jana na koncepcje

[13] Z. Krasiński: *Listy do A. Cieszkowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 85-86; dalej skrót LC.

poety jest wprost deklarowany przez bohatera dramatu. Irydion w rozmowie z Kornelią przypomina: „Czyż ulubieniec Jego /tzn. Chrystusa/ na dzikiej Patmos nie powtarzał, że Babylon runie, a sprawiedliwi na gruzach zasiądą?" (P III, 200). Ta odrodzeńcza perspektywa jest wciąż podkreślana w przypisach odautorskich, gdzie czytamy: „Irydion jest tylko przeczuciem chaosu, a zatem i życia – bo chaos na to zdał się tylko, by stało się życie?" (P III, 319). Podobnie raz jeszcze w przedostatnim objawieniu:

Najbardziej do ustalenia tej wiary przyłożyły się natchnienia św. Jana na wyspie Patmos, zawarte w znanej księdze Apokalipsis (P.III, 329).

Symeon widzi już „wzrokiem Jana /.../ Hierozolimę wybranych" (P III 216). Nie tylko wyobraźnia św. Jana kształtuje projekcje rozwiązań ostatecznych, ale również Chrystusowe plany określają przyszły wizerunek świata i Kościoła. W liście do Delfiny Potockiej pisał poeta 21 października 1843 roku:

Odczytaj w Ewangelii wersety, w których Chrystus mówi, że wróci jak złodziej lub jak błyskawica, wersety, którymi się karmili wszyscy pierwsi chrześcijanie, a których znaczenie dopiero wtedy miało być dopełnionym, „Gdy wiek ten przeminie" /.../ Przeczytaj i św. Jana, że żegnając się z uczniami, obiecuje im Parakleta, czyli, Pocieszyciela /.../ Przeczytaj i rozmarz się nad tym, i westchnij do nieba, powiedz naiwnie jak ów /na/ Patmos piszący: „I owszem, rychło przyjdź, Panie", bo to przyjdzie, i w tym jedyna nadzieja moja! (LDP, II, 108).

Św. Jan jest dla Krasińskiego nie tylko autorem Objawienia, ale również swą osobowością zapowiada nową „epokę myśli i najwyższej miłości". Uderza to poetę już w końcu 1839 roku (LDP. I, 83). W niespełna dwa lata później potwierdzenie dla swych teorii opartych na Apokalipsie i Ewangelii odnajduje w teoriach naukowych Friedricha Wilhelma Herschla, angielskiego astronoma niemieckiego pochodzenia:

Herschel wykazuje, że słońce z nieba w niebo przechodzi, spośród ogromnego gorąca gwiazd milionów w przestrzenie, kędy mniej tych gwiazd i zimniej, tak że co nie wiem wiele tysięcy lat w rzecz samej ziemi dostaje się n i e b o i n n e, a tym samym i ziemia staje się przy odmianie wszystkich otaczających ją potęg światła i ciepła inną. Pamiętasz teraz słowa św. Jana: „Widziałem ziemię inną i niebo inne". (Apok. r. 21, w. 1).

Słowa Herschla już w naukowy pewnik zamieniają się (LDP. I, 234)

W teorii Herschla i jego astronomicznych dociekaniach odnajduje Krasiński na początku lat czterdziestych potwierdzenie upadku „wielkiego Babilonu" jako siedliska zła, zagłady wrogich narodów i początek panowania tysiącletniego królestwa, będącego przeciwieństwem „wielkiego Babilonu", zapowiadającego objawione przez św. Jana „Jeruzalem czasów mesjańskich".

Wyobraźnia i myślenie Krasińskiego całkowicie poddane są tym wizjom, o czym świadczy najlepiej fakt wielokrotnego odwoływania się do tych apokaliptycznych rewelacji na temat przyszłości świata w lirykach pisanych w latach 1841–1847. Od pełnego entuzjazmu wyznania:

Nowe czasy się zbliżają!
Już planety osi drgają!
Jak sen znika już świat stary!
Nowi ludzie – inne wiary –
Z łona wieków już powstają! (P.V11, 133)

– poprzez kolejne liryki promieniujące optymizmem, jak: *Znów wraca wiosna*, *Tam, gdzie spokój i grób pychy*, *Pod Chrystusem w niebo wstępującym*, *Cośmy kochali*,

Resurrecturis, *Tyś nie śmierci łup*, wyraża poeta swą tęsknotę za lepszym światem i głosi nieuchronność *Przedświtu*. Gdy się czyta te utwory, zachwyca i urzeka bijąca z nich jasność, są one prześwietlone błyskawicą przemienienia. Chrześcijański krzyż dotąd „cichy", przemienia się i płonie:

W błyskawicach krzyż ten cały
Nagle wstanie jasnobiały,
Pan wierzącym – a złowrogi
Tym, co sercem w miłość skąpi... (*Tam, gdzie spokój*... P VI, 154)

W ciągu dziesięciu lat od rewelacyjnego objawienia Anioła Stróża z *Nie-Boskiej komedii*, głoszącego błogosławieństwo tym, którzy zostali ubogaceni sercem, następuje zdecydowane umocnienie się tych przekonań i rozwinięcie zarysowanego tam finału. W wierszu adresowanym do Stanisława Małachowskiego stwierdza poeta:

... już dni idą nowe,
Niebo i ziemię ogarnia błysk gromu. (*Cny Wojewodo*... PVI, 170).

– a szczególne miejsce w tym nowym świecie wyznacza Polsce, „świata królowej". Mesjanizm Apokalipsy przybiera niekiedy barwy narodowe. Taki jest też ostateczny wydźwięk poematów napisanych w 1847 roku: *Dzień dzisiejszy* i *Ostatni*.

Zapowiedź świetlanej przyszłości i „nowego Jeruzalem" jest złączona niepodzielnie z wizją Chrystusa przemienionego, już nie w „cierniowej koronie /.../, z gwoździami u ręki":

Innym już wiekom inny Chrystus płonie:
Od ramion krzyża na zawsze odpięty,
Jak duch świetlany, wyzwolony, święty /.../
(*Pod Chrystusem w niebo wstępującym* P VI, 172)

Nowa era świata „Jeruzalem niebiańskiego" bywa często określana w twórczości Krasińskiego jako era Ducha Świętego, kiedy „otęczy" On „Życia męty" (P VI, 204) i przywróci czasy „nadziei, miłości i wiary" (P K 216). „Nad bezbożnych dolną zgrają", na „mąk grobie" i nad „otchłaniami klęsk", *Resurrecturis* zapowiada nastanie „trzeciej doby" sprawiedliwości (P VI, 222). Poetyckie obrazy i sformułowania myślowe rozsiane w całej twórczości Zygmunta Krasińskiego znajdują również ostateczny kształt w traktacie filozoficznym o Trójcy Świętej, w którym wpływ Biblii jest wyrazem „bezprzykładnej osmozy". Stwierdzenie Teslara sprzed dziewięćdziesięciu lat o znajomości Biblii, cytowaniu, pozostawaniu pod jej „czarodziejskim wpływem", widocznym w myśleniu i sposobie odczuwania poety[14], należy jednak wyraźnie sprecyzować, ukazując, jak wyobraźnia i myślenie Krasińskiego – pozostając wciąż w kręgu obrazów, propozycji i rozwiązań wynikających z lektur Ewangelii i Apokalipsy – ulega jednak znamiennej ewolucji, zgodnej z duchem wieszczenia z Patmos.

[14] J.A. Teslar, dz. cyt., s. 28, 29.

Andrzej Fabianowski
(Warszawa)

ZYGMUNT KRASIŃSKI: TWORZENIE APOKALIPSY

Dzieło Zygmunta Krasińskiego na początku XXI wieku domaga się nowej interpretacji. Zbyt wysoko wyniosła go bowiem niegdyś sława „trzeciego wieszcza", ale i zbyt nisko upadł później, jeszcze w Dwudziestoleciu międzywojennym, gdy legła w gruzach postromantyczna formacja i zapotrzebowanie na ład duchowy, którego brakowało w świecie materialnym skażonym wcześniej niewolą. Krasiński jest obecnie najbardziej niedocenionym autorem spośród wielkich pisarzy polskich XIX stulecia. Nie można bowiem znaczenia jego twórczości sprowadzać tylko do (wybitnej skądinąd) epistolografii, wielkiego zespołu listów, będących i „największą powieścią polskiego romantyzmu"[1], i rozpisanym na lata diariuszem mądrego świadka epoki, wyjątkowo wrażliwego twórcy i znawcy kultury. Krasiński zdecydowanie tworzył polski romantyzm, ale też – jeśli romantyzm ten rozumieć jako zespół idei mesjańsko-rewolucyjnych oraz niepodległościowych – wyrastał ponad jego założenia, dopracowując się oryginalnej, własnej myśli politycznej i społecznej, której konstytutywnym elementem stał się człowiek – nieredukowalna do żadnych wartości zewnętrznych, suwerenna w swych prawach osoba ludzka[2].

Dzieło Krasińskiego było więc jednocześnie romantyczne i poza-romantyczne, katastroficzne i pełne nadziei na przyszłość, mesjańskie i wieszcze, a zarazem trzeźwe w swoim krytycyzmie wobec rzeczywistości, wrogie wobec programów rewolucyjnych i – ogólniej – wszelkich konspiracji, a jednocześnie wyczekujące na głębokie, radykalne zmiany społeczne i polityczne, podporządkowane urzędowemu Kościołowi i papiestwu, a zarazem dryfujące w kierunku heterodoksji, projektujące zmierzch wojującego Kościoła Piotrowego, dopuszczające możliwość reinkarnacyjnego rozwoju ducha ludzkiego[3]. W warstwie artystycznej tym sprzecznościom ideowym odpowiada (przysłowiowy wręcz) brak konsekwencji Krasińskiego, uleganie nastrojom – od depresji do euforii – fragmentaryczność i alinearność konstrukcji artystycznych, niemożność stworzenia struktur zamkniętych, skończonych, częste nawroty do tekstów już kiedyś napisanych, wreszcie porzucanie tych, które dopiero się poczęły. Ta cecha pisarstwa Krasińskiego zbliża go do (szeroko rozumianego) stylu *Apokalipsy.* Alinearność, nawroty i powtórzenia (tak zwane dublety), retardacje i redundancje, wyraziste wizualizacje, wreszcie niesłychanie rozbujany żywioł intertek-

---

[1] Określenie Jana Kotta, odnoszące się do listów do Delfiny Potockiej (por. Z. Krasiński, *Sto listów do Delfiny*, opr. J. Kott, Warszawa 1966, s. 5) można uogólnić na całość epistolarnego dorobku Krasińskiego.

[2] Por. A. Fabianowski, *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991.

[3] Ilustracją tej ostatniej cechy jest wiersz pt. *Syn cieniów* należący do *Trzech myśli Ligenzy.*

stualny – te wszystkie cechy pióra św. Jana, wygnańca na Patmos, odnajdujemy też w dziele Krasińskiego. Można więc stwierdzić tak: Krasiński nie wykorzystywał *Apokalipsy*. On ją **tworzył**, mając wciąż przed oczyma i w myślach tak znakomity wzorzec biblijny[4]. Formułując jednak taką myśl, trzeba pamiętać o jej skrótowości – chodzi tu bowiem o pewien (zasadniczy, jak sądzę) zrąb w dorobku twórczym Krasińskiego, pewien motyw ciągnący się od *Nie-Boskiej komedii* poprzez *Irydiona*, *Herburta*, *Trzy myśli Ligenzy*, *Przedświt* i *Psalmy przyszłości* do *Niedokończonego poematu* i *Memoriałów politycznych*. Wszystko to zaś postrzegane być musi w kontekście arcybogatej epistolografii poety, niezwykłego dzieła, które samo w sobie jest zapisem „pełzającej" Apokalipsy XIX wieku.

*

A obróciwszy się ujrzałem siedem lichtarzów złotych: a w pośrodku siedmi lichtarzów złotych podobnego Synowi Człowieczemu, obleczonego w długą szatę i przepasanego u piersi pasem złotym. A głowa jego i włosy były białe, jako wełna biała i jako śnieg, a oczy jego jako płomień ognia. A nogi jego podobne mosiądzowi, jakoby w piecu rozpalonemu, a głos jego jako głos wiela wód. A miał w swej prawej ręce siedem gwiazd, a z ust jego miecz z obu stron ostry wychodził: a oblicze jego, jako słońce świeci w swej mocy. Ap 1, 12 – 16[5].

*

Nie-Boska komedia – najważniejszy i najbardziej znany dramat Krasińskiego – sam w sobie jest już zapisem drogi poety do Apokalipsy. Przed wszystkim dlatego, że głównym tematem utworu jest walka, która – jak w tragedii antycznej – nie mogła przynieść pozytywnego rozstrzygnięcia. Oddajmy głos poecie, który 21 listopada 1833 roku pisał do Konstantego Gaszyńskiego: „Mam dramat dotyczący się rzeczy wieku naszego – walka w nim dwóch pryncypiów: arystokracji i demokracji – tytuł *mąż*"[6]. Walka owych „pryncypiów" w umyśle młodego pisarza charakteryzowała się dwoma uwarunkowaniami. Po pierwsze – musiała wybuchnąć („Przed stoma laty, przed dwoma wiekami polubowna ugoda mogła jeszcze... ale teraz, wiem – teraz trza mordować się nawzajem" – mówi hrabia Henryk do Pankracego w słynnej dyspucie z III części dramatu[7]), po drugie – musiała przynieść zwycięstwo rewolucji („Ja mam wiarę silniejszą, ogromniejszą od twojej. – Jęk przez rozpacz i boleść wydarty tysiącom tysięcy – głód rzemieślników – nędza włościan – hańba ich żon i córek – poniżenie ludzkości, ujarzmionej przesądem i wahaniem się, i bydlęcym przyzwyczajeniem – oto wiara moja – a Bóg mój na dzisiaj – to myśl moja – to potęga moja – która chleb i cześć im rozda na wieki" – oświadcza Pankracy[8]). Walka musi więc wybuch-

---

[4] Sformułowanie takiej tezy nie powinno przesłonić faktu, że zasadne jest także filologiczne badanie obecności *Apokalipsy* w dziele Z. Krasińskiego. Do dzisiaj podstawowym, najbardziej systematycznym przykładem takiego właśnie badania (chociaż ograniczonego do jednego tylko bloku korespondencji) jest artykuł J. Teslara, *Apokalipsa w listach Z. Krasińskiego do A. Cieszkowskiego*, „Przegląd Powszechny" 1917, nr 8.

[5] Wszystkie cytaty z Apokalipsy za Biblią w przekładzie Jakuba Wujka. Z takiej bowiem korzystał Zygmunt Krasiński. *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu, z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. d. Jakóba Wujka.* [dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z r. 1599], Warszawa 1966.

[6] Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 63.

[7] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, opr. P. Hertz, Warszawa 1973, t. I, s. 392.

[8] Z. Krasiński, dz. cyt., s. 388.

nąć i musi przynieść rozstrzygnięcie – zwycięstwo „pryncypium" demokratycznego. Problem więc nie polega na tym, że historia zastygła w jakiejś patowej sytuacji, lecz na tym, że owa **wygrana pozostaje w gruncie rzeczy przegraną**, iż problemy społeczne i napięcia ekonomiczne, które zasilały źródła rewolucji, nie zostały rozwiązane, a napięcia nie będą zniwelowane. Zwycięska rewolucja powoła do istnienia nową arystokrację, która będzie wysysać pracę zwykłych ludzi jeszcze skuteczniej, niż dawne elity herbowe. „Widziałem – powiada hrabia Henryk – wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołujące tańcem – ale ich koniec ten sam co przed tysiącami lat – rozpusta, złoto i krew"[9].

Skoro więc historia tworzona przez ludzi (laicka) dobiegła swego kresu, w dzieje wkroczyć musi historia święta. Jak w średniowiecznym misterium przez wydarzenia ukazane w dramacie przezierać zaczyna ich metafizyczne zaplecze. We *Wstępie* do IV części dramatu czytamy: „Z gór podniosły się mgły – i konają teraz po nicościach błękitu. – Dolina Świętej Trójcy obsypana światłem migającej broni i Lud ciągnie zewsząd do niej jak do równiny Ostatniego Sądu"[10]. W wizji Krasińskiego okolice wokół Okopów Świętej Trójcy stają się biblijną Doliną Joszafat z Księgi Joela, miejscem osądzenia wszystkich narodów („Zapuśćcie sierpy; bo się dostało żniwo: pójdźcie a zstąpcie, bo pełna jest prasa i opływają prasy; bo się rozmnożyła złość ich. Ludowie, ludowie w dolinie posieczenia; bo blisko jest dzień Pański w dolinie posieczenia." Jl 3, 13 – 14). Dlatego można stwierdzić, że *Nie-Boska komedia* jest dziełem katastroficznym, które nie przedstawiało przed zantagonizowaną ludzkością żadnej perspektywy trwania ziemskiego, krom perspektywy apokaliptycznej.

Przekonują o tym edytorskie dzieje finału dramatu. Za życia Krasińskiego *Nie-Boską* opublikowano trzykrotnie: w roku 1835, 1837 i 1858. To ostatnie wydanie stało się podstawą kolejnych edycji utworu – wyrażało bowiem wolę autora dotyczącą artystycznego kształtu dzieła. W tym ostatnim wydaniu Krasiński wprowadził wyraziste zmiany właśnie w kończącej tekst scenie triumfu Galilejczyka. W pierwodruku obecna była wzorowana na Apokalipsie numeryka: „Stoi niewzruszony – trzy gwoździe, trzy gwiazdy na nim – ramiona jak dwie błyskawice"[11]. W wydaniu z roku 1858 Krasiński zrezygnował z liczbowych atrybutów Chrystusa-Sędziego, za to silniej Go zwizualizował, wpisując jednocześnie w postać Jezusa symbole Boskiego cierpienia, oznaczającego przecież zarazem miłosierdzie wobec grzesznej ludzkości. „Jak słup śnieżnej jasności, stoi ponad przepaściami – oburącz wsparty na krzyżu, jak na szabli mściciel. – Ze splecionych piorunów korona cierniowa"[12].

Trudno z pewnością dociec przyczyn autorskiej decyzji o wprowadzeniu zmian do zakończenia utworu. Jeśli spojrzymy na to z perspektywy ewolucji ideowej Krasińskiego, to dostrzeżemy pewne stępienie skojarzeń z Apokalipsą, rozluźnienie więzi łączącej dramat z wizją końca dziejów, ponieważ myśl Krasińskiego odbiegła już była daleko od młodzieńczego katastrofizmu, a dojrzały autor *Memoriałów politycznych* widział możliwość ewolucyjnego progresywizmu, przezwyciężania sprzeczności społecznych i politycznych w drodze ewolucji, a nie paneuropejskiej i wszystko nisz-

[9] Z. Krasiński, dz. cyt., s. 390-391.
[10] Z. Krasiński, dz. cyt., s. 397.
[11] Z. Krasiński, *Dzieła literackie,* dz. cyt., t. III, s. 556.
[12] Z. Krasiński, *Dzieła literackie,* dz. cyt., t. I, s. 416.

czącej rewolucji. Może też zależało Krasińskiemu na wydobyciu większego potencjału plastycznego z przedstawionej sceny.

Zastanawiające jest także to, że właśnie ta późna wersja zakończenia *Nie-Boskiej* zbieżna jest z pewnymi wyobrażeniami apokryficznymi. W etiopskim tekście nowotestamentowego apokryfu, *Apokalipsy Piotra*, znajdujemy opis paruzji Chrystusa w pewnym zarysie zbieżny z wizją kończącą *Nie-Boską komedię*. Jezus objawia, że przyjdzie „jak błyskawica, która pojawia się od wschodu do zachodu, tak Ja przyjdę w obłokach nieba z mocą wielką w mojej chwale, a krzyż mój będzie szedł przede mną"[13]. Motyw obłoków lub „słupa obłoku" pojawia się często w Biblii oraz symbolice chrześcijańskiej jako niezawodny znak Boskiej obecności[14]. I w podobnej funkcji pojawia się tutaj. Ów „słup śnieżnej jasności" świadczy o tym, że Bóg nie opuścił swojego ludu i wieść go będzie dalej przez rumowisko historii.

Z kolei jednak popularna w świecie zachodnim *Apokalipsa Tomasza* (zachowana w dwóch odpisach łacińskich) zawiera opisy znaków, charakteryzujących ostatnich siedem dni istnienia świata. Z naszego punktu widzenia ważne jest, że w dniu szóstym i siódmym nastąpi powtórne przyjście Chrystusa i zmartwychwstanie sprawiedliwych, w ósmym zaś – zagłada świata[15]. Finał dramatu musi więc zostać – tak jak chciał tego Krasiński – niewyjaśnialną zagadką połączenia świata fizycznego z metafizycznym.

*

Dlatego w jeden dzień przyjdą plagi jej, śmierć i smętek i głód, i ogniem będzie spalona; iż mocny jest Bóg, który ją osądzi. I będą płakać i nad nią bić się będą królowie ziemscy, którzy z nią wszeteczeństwo płodzili i w rozkoszach żyli, gdy ujrzą dym spalenia jej. Z daleka stojąc przez bojaźń mąk jej, mówiąc: Biada, biada, miasto ono wielkie Babilonia, miasto ono mocne; iż w jednę godzinę przyszedł sąd twój. Ap 18, 8 – 10.

*

Irydion to – wedle znakomitego określenia Stefana Treugutta – „rzymski dramat o polskim powstaniu"[16]. Podstawą intelektualnej maszynerii, którą *de facto* okazuje się ten silnie skonceptualizowany dramat, jest paralela dwóch „więzień narodów" – antycznego Rzymu i współczesnego poecie Petersburga, podobieństwo, które od czasu powstania listopadowego stało się prawdziwą obsesją Krasińskiego. W pisanej latem 1831 roku po francusku opowieści *Adam Szaleniec* narrator zwierza się:

> Marzyłem wśród ruin. Świat starożytny, u stóp mych powalony przed krzyżem drewnianym, milczenie grobów ponad nim, burze naszego stulecia, wspomnienia mej ujarzmionej ojczyzny, wszystko mieszało się w mym mózgu. Pocieszałem się, patrząc na Rzym leżący wśród gliny i błota; gdyż w dzieciństwie poprzysiągłem zemstę innemu Rzymowi i depcąc pierwszy, sądziłem, że kiedyś deptać będę drugi. Nocą, idąc z Kolizeum do grobu Cecylii, brałem w ręce z uśmiechem ironii złomy porfiru, jaspisu: ciskając je o kamienie cieszyłem się, że pryskają w tysiąc od-

---

[13] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. III: *Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, red. M. Starowieyski, Kraków 2002, s. 228.

[14] Por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 106.

[15] Por. B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologia*, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1990, s. 224.

[16] Z. Krasiński, *Irydion*, opr. S. Treugutt, Warszawa 1958. Określenie to nie oznacza konieczności alegorycznej wykładni dramatu, lecz dostrzeżenie w jego zamyśle autorskim oraz strukturze wykładni symbolicznej, odsyłającej do dezaprobaty, jaką wyrażał Krasiński wobec spisków i insurekcji. Por. S. Treugutt, *Wzniosłość w „Irydionie"*, w: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*, Warszawa 1960, s. 52-74.

ruzgów. >Tak będzie kiedyś z dumą Północy<, wołałem; a echo sarkofagów, powtarzając ostatnie słowa, przeciągało je dźwiękiem ponurym, iż śniłem, że jestem już na pogrzebie tyranów.[17]

Profecja dotycząca upadku państwa carów nie jest tropem *stricte* apokaliptycznym, nie otwiera bowiem perspektywy chiliastycznej, nie wskazuje (jeszcze) na walkę z Bestią ani Antychrystem. Jednak polityczne zaangażowanie skonkretyzowane w wizji upadku despotycznego imperium, czy to cezariańskiego, czy carskiego, pozostaje pewnym komponentem myślenia apokaliptycznego. Bowiem historiozoficzny optymizm, który ma się umacniać wbrew okrutnej rzeczywistości, zakłada konieczność upadku „nowego Babilonu". Dla św. Jana z Patmos tym Babilonem był Rzym pod panowaniem Domicjana, dla Krasińskiego – Rosja Mikołaja I. Niewola i despotyzm nie mogą bowiem narastać bez końca. W myśli apokaliptycznej następuje przesilenie, apogeum okrucieństwa i nieprawości zwiastuje jego rychły odwrót. Taki trop myślowy wykorzystał też Mickiewicz, pisząc w *Księgach narodu polskiego*: „I stało się, iż gdy niewola wzmocniła się na świecie, nastąpiło przesilenie jej; jako przesilenie nocy w noc najdłuższą i najciemniejszą, tak przesilenie niewoli w czasie niewolnictwa rzymskiego."[18]

Zresztą ten paradygmat myślenia nie był oryginalną własnością romantyków. Szczególne zainteresowanie Apokalipsą w teologii chrześcijańskiej miało miejsce w IV i V wieku – w okresie rozkładu Cesarstwa Rzymskiego. Oto dla Ambrozjastra upadek Rzymu był właśnie niezawodnym znakiem zbliżającego się końca świata[19]. Romantycy przejęli tę obsesyjną wręcz historiozofię od de Volneya, Gibbona, de Maistre'a – zatem od myślicieli ukształtowanych jeszcze w XVIII wieku, reagujących przywołaniem metafory „zmierzchu świata" na nadciągający rozkład formacji feudalnej i absolutystycznej. „Rzymski dramat o polskim powstaniu" nasycony jest wręcz motywami myśli apokaliptycznej i tropami czerpanymi z Objawienia, ale brak mu napięcia między trudną teraźniejszością a nieprzewidywalną nicością końca świata, brak tak wyrazistej w *Nie-Boskiej komedii* wizji katastroficznej[20]. Myśl Krasińskiego ewoluowała już w kierunku organicyzmu, nadziei na osiągnięcie w przyszłości pogodzenia sprzeczności, na zbudowanie harmonii. Zagrożeniem tej harmonii stawał się zaś nie despotyzm, lecz dobrowolnie przyjmowana przez ludzi niewola pieniądza, śmierć tradycyjnych wartości wypieranych bezwzględnie przez „prawa rynku", powodujące śmierć duchową ludzkości. To kolejny rozdział Apokalipsy pisanej przez Krasińskiego.

*

A kupcy ziemscy płakać będą i żałować nad nią; iż towarów ich żaden więcej nie kupi, towaru złota i śrebra, i kamienia drogiego i pereł, i bisioru i szarłatu i jedwabiu i karmazynu i wszelkiego drzewa Thyjnowego i wszelkiego naczynia słoniowego, i wszelkiego naczynia z kamienia kosztownego i z miedzi i z żelaza i z marmuru, i cynamonu i kadzenia i maści i kadzidła i wina i oliwy i mąki czystej i pszenice i bydła i owiec i koni i kolebek i niewolników i dusz ludzkich. Ap 18, 11–13.

---

[17] Z. Krasiński, *Dzieła literackie,* dz. cyt., t. III, s. 190.
[18] A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie jubileuszowe*, Warszawa 1955, t. VI, s. 8.
[19] Por. J. N. D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 1988, s. 353- 354.
[20] Ciekawą interpretację wątków apokaliptycznych w *Irydionie* odnajdziemy w pracy Mariana Śliwińskiego *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego* (Słupsk 1986).

*

Nie jest prawdą, że Krasiński krytykował przemiany gospodarcze oraz idące za nimi mentalnościowe z punktu widzenia duchowego arystokratyzmu albo utopii restytucji przeszłości w jej dawnym kształcie. Na pewno jako artysta i jako człowiek żałował, że świat wspartego na fundamencie honoru etosu rycerskiego odszedł już do przeszłości. Jednak żal – w przypadku intelektualisty, dążącego do przezwyciężenia sprzeczności własnej epoki – nie jest tożsamy z fantazjowaniem na temat możliwości restauracji, przywrócenia hierarchii, której kręgosłup złamany został już na zawsze przez rewolucję przemysłową i Wielką Rewolucją Francuską. Krasiński przeciwstawiał się dehumanizacji, modelowi społeczeństwa pozbawionego jakichkolwiek wartości, społeczeństwa *de nomine* tylko, bo pozbawionego najbardziej rudymentarnych więzi, właściwie chaotycznego zbioru jednostek opętanych jedyną żądzą – żądzą zysku.

Obraz takiej społeczności ukazany został w pochodzącym jeszcze z lat trzydziestych *Herburcie* i sugestywnie rozwinięty w pisanej w latach czterdziestych I części *Nie-Boskiej komedii*, zwanej *Niedokończonym poematem*[21]. Centrum świata przedstawionego w tych utworach stanowi Giełda. Zachowanie się ludzi w godzinie jej otwarcia potwierdza głęboką atrofię podstawowych uczuć, nawet tak elementarnych jak miłość macierzyńska. Młodzieńcowi obserwującemu biegnących do giełdowego parkietu ludzi widok ów kojarzy się z apokaliptycznymi wizjami sądu ostatecznego[22]:

> Jak gnane wyziewy, jak płynące koryta, jak pędzone trzody, tłumy prą się, rwą, rzucają jedne za drugimi, wszystkie w tę samą stronę. – Dzwonów niewidzialnych dźwięk brzmi po całej przestrzeni – starce i młodzi, niewiasty i dzieci nadchodzą, przechodzą, mijają, pomieszani razem; a starce proszą się młodych, by zwolnili kroku, by się zatrzymali na chwilkę, by ich wzięli z sobą. – Tamci ni się odwrócą, ni słuchać chcą – biegną! – I blade dziewice, stanąwszy i płacząc, proszą się braci, proszą się kochanych, by na nie zaczekali. – Oni się nie obejrzą – biegną! – I matki tam z niemowlętami na piersiach mijały, spiesząc się – i nagle tu i owdzie dziecko, potrącone w biegu, zapłacze, odwinie rączki, spadnie na posadzkę. – Zewsząd inne następują tłoki – matka żadna się ni zatrzyma, ni schyli, ale bieży dalej! – Nad takim ciałkiem dziecięcia zdeptanym stanął młodzieniec, pytając: >Mistrzu! czy to już sądu ostatecznego godzina?< – A widmo twarz zasłaniając rękami: >To tylko godzina sądu kupców – to Giełdy i targów godzina!<[23].

W świecie regulowanym prawami Giełdy wszystko, każda ludzka tragedia, każde cierpienie, każde uczucie, każde wydarzenie polityczne, wojna lub rewolucja, kataklizm – zamieniony zostaje na wzrost lub spadek cen:

> Wtedy kupiec zapytał się ludzi o wypadki dnia zeszłego – a w miarę jak mu z dołu głosy przełożonych nad ludami książąt i mędrców odpowiadały, donosząc o waśniach i rzeziach, odkryciach i wynalazkach, stojący za nim wspólnicy radzili i układali się – i znów wielka cisza na-

---

[21] Chodzi o niezrealizowany nigdy przez Krasińskiego pomysł trylogii dramatycznej: *Nie-Boska komedia* z roku 1835 miała być środkowym ogniwem dzieła, do którego poeta dopisał część I poświęconą młodości hrabiego Henryka (*Niedokończony poemat*), natomiast części trzeciej, mającej być przezwyciężeniem sprzeczności i hymnem ku czci miłości, upersonifikowanej w osobie Delfiny Potockiej, nigdy nie stworzył.

[22] Por. A. Fabianowski, *Pieniądz i giełda w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Piekło miłości*, praca zb. pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2000, s. 103-119.

[23] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, dz. cyt., t. I, s. 452.

stała. [...] A po chwilach kilku kupiec mówca ogłosił, o ile się podniosły jedne, a zniżyły drugie ceny na ziemi.[24]

Konsekwencją cywilizacji kupieckiej i przemysłowej staje się zatem skrajna dehumanizacja człowieka. Zatraceniu podlega nawet tożsamość ludzka oparta na posiadaniu przez każdego człowieka jego własnego, indywidualnego imienia, które, poprzez świętego patrona, łączyło ludzką egzystencję ze sferą sakrum, a poprzez nazwisko – z rodową historią. Ludzie wchodzący do gmachu giełdy przedstawiają się nazwą swojego rzemiosła lub produktu, którym akurat handlują. Wizja dehumanizacji zapisana tu przez Krasińskiego antycypuje wręcz wizje znane z antyutopii pisanych w pierwszej połowie XX wieku. Bowiem we *Wstępie* do *I części Nie-Boskiej komedii* czytamy:

Za nimi wstępować zaczęli wszyscy przemyślni świata – rękodzielniki i wyrobniki – lichwiarze i kramarze; jedni nieśli towary, drudzy wory spore, inni jeszcze papierów zapisanych zwoje. – W miarę jak dochodzili połowy wschodów, musieli stawać, a grzmiący głos z góry pytał się o imię każdego z nich. – Oni odpowiadali nazwą rzemiosła lub towaru, lub rękodzielni, alboli też liczbą jaką – bo własnego ludzkiego imienia żaden już nie miał na świecie.[25]

Giełda w wizji Krasińskiego przestała być miejscem obrotu towarowego i pieniężnego, stając się jedynie instytucją finansową, koncentrującą emocje dorobkiewiczów i różnej maści arywistów. Giełda swoimi mackami opanowała cały świat, przekazując pokraczną tego świata wizję, w której wszystko jest tylko towarem, wszystko jest na sprzedaż i wszystko ma swoją wymierną cenę. Ale to jeszcze nie wszystko. Globalna władza giełdy rozciąga się także na przeszłość, na znakomitość tradycji personifikowanej przez potomków dawnej szlachty. Oni także idą w procesji wstępującej na schody giełdy. Idą, by sprzedać przedmioty, będące dawniej symbolami etosu rycerskiego, znakami rozpoznawczymi przynależności do najlepszej, szlachetnej właśnie, warstwy społecznej. Na ten widok widmo Dantego mówi do Młodzieńca: „Patrz, jak wybierają damasceńskie złoto i perskie turkusy z ojcowskich tarcz – jak zamierzchłe diamenty oddzierają od buzdyganów i szabel – by ślad ostatni starożytnej chwały ponieść kupcom na sprzedaż."[26].

Wśród tłumów zdążających do giełdy nie brakuje też wodza rewolucjonistów, Pankracego. Z gniewnym czołem i wzrokiem sypiącym skry podąża do koła kupców, wołając: „Od sponiewieranych, uciśnionych i nędznych raz ostatni przynoszę wam pozew; równy podział wszystkim albo zgon wam!"[27] Wołanie Pankracego znajduje poklask wśród wielu ludzi zgromadzonych u podnóża schodów. Jego groźby nie robią jednak większego wrażenia na kupcach – wiedzą oni zapewne, że hasła rewolucyjne służą wyłącznie podbiciu ceny towaru, jaki ma do zaoferowania ludowy trybun:

Olbrzym schylił się i obosieczny puginał rzucił na posadzkę – potem jeszcze niżej się garbił i spuszczał, aż czoło jego zniknęło z oczu narodów – i tak przełamany, siadł na jednym z tro-

[24] Dz. cyt., s. 454.
[25] Dz. cyt., s. 455.
[26] Dz. cyt., s. 456.
[27] Dz. cvt.. s. 457.

nów kupieckich i cichym głosem zapytał: >Mówcie prędko – za tę czarę krwi wiele dajecie dzisiaj?<[28]

Gdy zaś proponowana cena nie zadowoliła rewolucyjnego przywódcy:

jeden z kupców z przepaski purpurowej na czole odpiął ogromny diament i rzekł: >To gwóźdź z krzyża na Golgocie, co się tak przekrysztalił tej nocy, w której Bóg wasz skonał. – Nazajutrz zaraz z rana prapradziad mój oderwał go z drzewa. – Odtąd chowamy go w rodzie naszym. – Mów, czy ci dość tego diamentu za krew twoich braci dzisiaj?<[29]

Targ zostaje dobity i diament z rąk Żyda przechodzi w ręce rewolucjonisty. W ten sposób *sanctissimum* zostaje także utowarowione, a koniec świata nie jawi się już w patosie wizji apokaliptycznej, lecz w bezosobowym dyktacie pieniądza, gdy sam parkiet giełdy staje się Doliną Jozafata.

W tym przerażającym świecie musi się jeszcze znaleźć miejsce dla politycznego cierpienia Polski i Polaków – narodowości poddanej z jednej strony srogiej okupacji władz zaborczych (Krasiński zwykle władze te identyfikuje z aparatem carskiego samodzierżawia), z drugiej zaś uniwersalnemu trendowi kapitalizacji, podporządkowującej tradycyjne wartości sile pieniądza. Cierpienia Polski, symbolizowane w *Niedokończonym poemacie* przez las krzyży, są – w rewelatorskim objaśnieniu oprowadzającego Młodzieńca Aligiera – tylko czyśćcem na ziemi. Dante mówi bowiem do Młodzieńca:

Nie płacz nad nimi [chodzi o ukrzyżowanych], ale nad tamtymi, nad szarym światem z granitu – bo tam piekło i rozpad, i sądny zgon – a tu ból tylko! – Wszakem powiedział ci: z bólu zmartwychwstaje duch – z podłości tylko zmartwychwstania nie masz![30]

Wiedza Młodzieńca, wsparta rewelatorstwem Aligiera, jest jednak głębsza. Młodzieniec, a za nim Krasiński, wiedzą, że światem rządzi także przemoc fizyczna, wojskowa, polityczna – to wszystko, co skumulowane zostało w rządach sprawowanych na ziemiach polskich przez zaborców. W koncepcji świata kreowanej przez Krasińskiego rodzi się więc oryginalna, nieobecna w twórczości żadnego z innych romantyków polskich wizja **sojuszu kapitału i despotyzmu.** Koncepcja ta wpisana została najwyraźniej w poematy Krasińskiego. W *Przedświcie* fałszywymi bożyszczami są zarówno ci, którzy dzierżą „bagnet i pałasz" (okupanci), ale również ci, którzy trzymają „kupiecką zysku szalę":

Kłamcy wieczni z prawem waszem
Czy z kupiecką zysku szalą,
Czy z bagnetem i pałaszem,
Wy, bożyszcza – którym palą
Dym kadzidła dzieci trwogi;
Ziemia waszym struta jadem,
Wyście tylko ziemi – gadem –
Choć się macie za jej bogi![31]

[28] Tamże.
[29] Dz. cyt., s. 458.
[30] Dz. cyt., s. 465. Piekielny wymiar życia w zdesakralizowanym świecie, w którym miłosierdzie wyparte zostało przez przemoc, a kościół przez giełdę, przekonująco opisuje – nie odwołując się wprawdzie do Apokalipsy, ale wykorzystując zawarte w niej tropy myślowe – Maciej Szargot: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000.

Poddanie tradycyjnych wartości polskich, takich jak wierność religii, lojalność wobec własnych praw, otwartość i rycerskość, wartości, których depozytariuszem w przekonaniu Krasińskiego była szlachta, destrukcyjnemu oddziaływaniu przemian politycznych i gospodarczych, drapieżności zaborców i bezwzględności świata kapitału, nie pozostaje bez wpływu na ich zachowanie. Ujmując rzecz skrótowo, stwierdzić można, iż tradycyjny etos polski zostaje unicestwiony przez obce wpływy.

Poetyckim, a zarazem publicystycznym zapisem tego negatywnego procesu jest rzadko przywoływany poemat Krasińskiego zatytułowany *Dzień dzisiejszy*. Skala wartości i mentalność współczesnych potomków dawnych rycerzy, czyli dawnej szlachty, zaprzecza etosowi rycerskiemu i uczuciom chrześcijańskim w ich najgłębszym – w opinii Krasińskiego – wymiarze, to jest w służbie zniewolonej ojczyźnie, służbie, której celem jest odzyskanie przez Polskę wolności w nieskalanym przez wpływ zaborów oraz cywilizacji kupieckiej kształcie. Tymczasem jeden z obecnych przy łożu umierającego Polaka mówi:

Poszło już serce teraz w rząd bagatel,
I lepsza jedna z Londynu młockarnia
Niż poetyczna wszystkich dusz męczarnia.[32]

Trzeba jeszcze dodać, że „serce" staje się tu znakiem wszelkiej uczuciowości – nie tylko przywiązania i chęci poświęcenia dla ojczyzny, ale także uczuć religijnych, rodzinnych, wreszcie erotyki. Człowiek XIX wieku reprezentowany przez „Dziesiątego" z *Dnia dzisiejszego* jest człowiekiem wyzutym z wszelkich uczuć, może oprócz żywszych emocji, jakie wzbudzić w nim mogą słowa „zysk" lub słowo „handel". Krasiński antycypuje tu pojawienie się pewnej nowej podgrupy w gatunku ludzkim – ludzi, dla których nie istnieją żadne wartości: od religijnych, poprzez patriotyczne, do miłosnych. Ludzi, których egzystencja określona zostaje wyłącznie przez zaangażowanie materialne.

*

I widziałem Bestyą wychodzącą z morza, mającą siedem głów i rogów dziesięć, a na rogach jej dziesięć koron, a na głowach jej imiona bluźnierstwa. [...] *I dziwowała się wszystka ziemia idąc za bestyą.* [...] *I otworzyła usta swoje na bluźnierstwa przeciwko Bogu, aby bluźniła imię jego i przybytek jego, i te, którzy mieszkają na niebie. I dano jej walkę czynić z świętymi i zwyciężać je. I dano jej władzą nad wszelkim pokoleniem i ludem i językiem i narodem.* [...] *I widziałem drugą bestyą występującą z ziemie: a miała dwa rogi, podobne barankowym i mówiła jako smok. I używała wszystkiej władzy pierwszej Bestyi przed oczyma jej i uczyniła, że ziemia i mieszkający na niej kłaniali się bestyi pierwszej.* Ap 13, 1, 3, 6–7, 11–12.

*

Spełnianie się profecji apokaliptycznej dostrzegał Krasiński w wydarzeniach Wiosny Ludów. Szczególne napięcie rodziło się w serii rzymskich konfrontacji z Mickiewiczem, który z kolei uważał, iż wybiła właśnie godzina wielkiego czynu. Spełnienie zaś tego czynu było Krasińskiego zwiastunem Apokalipsy[33]. 31 marca

[31] Dz. cyt., s. 163.
[32] Dz. cyt., s. 279.
[33] Por. E. Szczeglacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003, s. 118-144.

1848 roku poeta pisał do Delfiny Potockiej: „Wszystko, co się dzieje, apokaliptycznym; wszystko przepada, zda się, że stare wszystkie kształty w proch się rozsypią [...] Ten człowiek ma się w głębi serca i ducha za **kata** posłanego z góry, by karać świat. [...] a Tow[iański] niezawodnie u nich ten, o którym w Apokalipsis, że laską żelazną będzie rządził narody"[34]. Kolejna odsłona historycznego dramatu stała się jakby odczytaniem następnej sekwencji apokaliptycznego proroctwa.

Oto pojawił się fałszywy prorok, który naucza, że postęp ducha jest jego wędrówką przez cielesne formy, a rewolucja i przemoc to konieczność towarzysząca temu postępowi. Krasiński w towianizmie dostrzegał (podobnie jak zaprzyjaźnieni z nim księża zmartwychwstańcy) myśl sekciarską, wykorzystującą przede wszystkim ustalenia mistyki judaistycznej. Pamiętajmy, że autor *Irydiona* zajadle tropił wszelkie ślady judaizmu i marranizmu (porównaj: scena z Przechrztami w *Nie-Boskiej komedii*). Dlatego w maju 1848 roku pisał z Rzymu do Delfiny Potockiej:

> Takim sposobem antychrześcijaństwo zewsząd głowę podnosi. O Duchu Św. żaden z nich [towiańczyków] ani wspomni – ale o Bogu wszyscy, beztrójnym. A któż taki Bóg? – oto Jehową, pierwszą z osób trójcy wziętą za wszystkie! – Tą pomyłką ogromną porwani ludzie dzisiaj stąpają ku jednostronności religijnej, dzikiej i okrutnej – a więc i ku jednostronności politycznej i społecznej! a więc ku straceniu wszelkiej równowagi na ziemi, wszelkiej harmonii w niebiesiech – ku zamieszaniu i rozspojeniu spójni społeczeństwa! [...] I dni mijają, i upływają godziny, i idzie na wszystkich Sąd! Nim Chrystus owładnie światem, nim pocieszy go Pocieszycielem Duchem, musi nastąpić okropne zaprzeczenie Chrystusa. [...] Przed Królestwem Bożym będzie więc na ziemi królestwo nieboże – czyli Szatana.[35]

Negatywne konsekwencje wydarzeń 1848 roku zostały wprawdzie przez Krasińskiego ogarnięte i przezwyciężone, ale znacząco podkopały budowany w dziełach mesjanistycznych (*Przedświt, O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów*) historiozoficzny optymizm. Ziemska realizacja objawionego wedle reguł apokaliptyki ideału odsunęła się w bliżej nieokreśloną przyszłość. Ponadto klęska ruchów rewolucyjnych 1848 roku paradoksalnie wzmocniła, a nie osłabiła, determinację europejskich demokratów. Zdaniem Krasińskiego ruchy te infiltrowane były przez carską ochranę, tworząc niezwykły sojusz skrajnego reakcjonizmu ze skrajną lewicowością. Niezwykłość tego sojuszu uzasadniona była jednak wspólnym celem obu potęg: doprowadzeniem do zguby Europy – nosiciela tradycyjnych wartości wiary i honoru. Bestia apokaliptyczna nie może więc być identyfikowana tylko z caratem, albo tylko z siłami rewolucji, albo tylko z pokusą zysku. Dyktatura Giełdy mnoży rzesze zrozpaczonych. Ci stają się społecznym zapleczem rewolucyjnych demagogów, a lewicowe struktury do własnych imperialnych celów wykorzystuje carat. Janusowa paszcza bestii kąsa podstawy porządku etycznego i ładu świata, które ustanowione zostały przez Chrystusa. Europie grozi śmierć, której nie zwieńczy zmartwychwstanie w dniu Sądu Ostatecznego[36].

---

[34] Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. III, s. 776.

[35] Z. Krasiński, dz. cyt., s. 825.

[36] Różne rodzaje śmierci w refleksji Krasińskiego, wyraźnie łączące jego dzieło z Objawieniem św. Jana, omawia Marek Bieńczyk: M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa 1991. Za szczególnie wartościowe uważam s. 21-32.

*

I słyszałem głos wielki z stolice, mówiący: „Oto przybytek Boży z ludźmi, i będzie mieszkał z nimi. A oni będą ludem jego, a sam Bóg z nimi będzie Bogiem ich. I otrze Bóg wszelką łzę z oczu ich, a śmierci dalej nie będzie, ani smętku, ani krzyku, ani boleści więcej nie będzie, iż pierwsze rzeczy przeminęły" Ap 21, 3–4.

*

Trzy myśli Ligenzy, a szczególnie zamykająca je *Legenda* – to jeden z najbardziej tajemniczych utworów Krasińskiego[37].

Nie można zgodzić się z opinią, że oniryczne obrazy *Legendy* mają charakter odrealniony, niekonkretny. Krasiński skrupulatnie rejestruje szczegóły techniczne okrętu, wskazuje na koła łopatkowe, skupia uwagę na iskrach, kłębach pary dobywających się z komina, detalach mechanizmu łańcuchowego służącego do opuszczania trapu. Czyni tak dlatego, by całą wizję jednoznacznie osadzić w czasie. By wiadomo było, kiedy następuje ta „ostatnia Wigilia Bożego Narodzenia", by „odbajecznić" wizję, nasycając ją szczegółami, charakterystycznymi dla warsztatu pisarskiego realisty. Poeta wykorzystuje także dwuznaczność wyrazu >legenda<. Dosłownie bowiem – z łaciny – *legenda* oznacza „to, co winno być przeczytane", wtórnie zaś opowieść z życia świętych, męczenników, nasyconą fantastyczną treścią historię oddziaływania świata nadprzyrodzonego na bieg ludzkiego życia. Krasiński buduje świat przedstawiony *Legendy* z pierwiastków współczesnych, ostentacyjnie podkreślając, że przedstawiona historia dzieje się aktualnie.

Wróćmy jednak do treści utworu. Narrator *Legendy* staje się przewodnikiem szlachty polskiej na równinie Kampanii. Szlachta polska zmierza do Rzymu wśród coraz większych tłumów przedstawicieli innych narodów. Szlachcice, zapytani, kim są, dziwią się: „>Azaż nikt nas nie poznał na świecie?<"[38] Oczekiwane rozpoznanie jednak następuje. „Cichy szmer, szmer rosnący, rozległ się naokoło; zdało mi się, że wszystkie hufce pielgrzymów zawołały razem: >Znamy was – wyście ostatnie bohatery na ziemi!<"[39] Szlachta polska wędruje do Rzymu zgodnie z nakazem danym przez Czarnego Anioła, który zapowiedział, że „>dni onych – mówił – Chrystus raz ostatni narodzi się u grobu Piotra, a odtąd rodzić się już ani umierać nie będzie na ziemi<"[40]. W sytuacji przełomu charakterystyczny jest kontrast, jaki zachodzi między zachowaniem się szlachty i ludu rzymskiego. Lud bawi się, raduje Wigilią – tylko szlachta polska rozumie, że oto w tym momencie wypełniają się czasy historyczne.

W swym rozumieniu szlachta nie jest jednak zupełnie osamotniona. Uzyskuje wsparcie ze trony tajemniczej „postaci w purpurze". Gdy u wejścia do Bazyliki św. Piotra tłumy zagrodziły drogę polskiej szlachcie, nastąpiła interwencja purpurata. „>Puszczajcie tych, którzy dla wiary katolickiej niegdyś naród cudzy od śmierci zbawili, a później za tęż wiarę poginęli sami! – Umarłych puśćcie naprzód!<"[41].

---

[37] Szerzej na temat tego utworu piszę w artykule *„Trzy myśli Ligenzy". Na skrzyżowaniu mistyki i realizmu* w: *Cykl literacki w Polsce,* w pracy zb. pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej, Białystok 2001, s. 61-74.

[38] Z. Krasiński, *Dzieła literackie,* dz. cyt., t. II, s. 771.

[39] Tamże.

[40] Dz. cyt., s. 772.

[41] Dz. cyt., s. 774. „Naród cudzy" – Paweł Hertz proponuje, by rozumieć pod tym określeniem Litwinów (DL III, 701). Przy takiej lekcji *Legenda* nawiązywałaby do *Ksiąg narodu polskiego* Mickiewicza, w

Kiedy przedstawiciele wszystkich narodów zajęli już swoje miejsce w Bazylice, nadszedł Ojciec Święty. „Siwy starzec w potrójne koronie, z białą komżą na złocistych szatach [...] westchnął i wzniósł ręce ku niebu – lecz nie mógł ich utrzymać – opadły!”[42] Można przypuszczać, że chodzi tu wciąż o pontyfikat Grzegorza XVI. Zresztą papież kończącej się epoki nie mógł być papieżem młodym. Gdy następuje patetyczna wizja powstania z grobu św. Piotra i rozpoznanie się wzajemne dwóch apostołów: św. Piotra i św. Jana, pierwszy papież chrześcijaństwa mówi do św. Jana: „>Czyń, jako ci kazano jest!<”[43] Władzę nad zgromadzeniem obejmuje więc purpurat, który jest właśnie św. Janem. „Kardynał rzekł: >Wychodźcie wszyscy, i wy, i wy, i wy, i wy jeszcze, by żaden z was nie zginął pod gruzami tych murów!<”[44]. Papież nie chce jednak opuścić bazyliki. „A starzec, rękę podnosząc i przytrzymując koronę, odparł głosem zbolałym: >Ja tu umrzeć chcę – zostaw mnie, synu!<”[45].

Następuje wielki *exodus* z walącej się świątyni. Jako pierwszy do ucieczki rzuca się – oczywiście – lud rzymski. „Cały kościół giął się w podrzutach jak ciało umierające, ale on [św. Jan] wzniesioną dłonią zatrzymywał rozdarte sklepienia nad ludem i patrzał, aż wyjdzie ostatni z ludu”[46]. Szlachta polska nie chce pomimo tej katastrofy opuścić papieża. „Lecz oni podnieśli tylko szable w górę, jakby na ich ostrzach wstrzymać chcieli spadające chmury, i zawołali razem: >Nie opuścim starca tego. – Samemu gorzko jest umierać – a kto z nim umrze, jeśli nie my? Wy idźcie wszyscy – my nie umiemy uciekać!<”[47] Zagadkowe zachowanie szlachty sprawiało zawsze najwięcej kłopotów interpretacyjnych. Bronisław Trentowski w II tomie dzieła *Panteon wiedzy ludzkiej lub Pantologia, encyklopedia wszechnauk i umiejętności, propedeutyka powszechna i wielki system filozofii przez...*, w części zatytułowanej *Mesjanizm polski. Socjalistyki rozdział trzeci* obok Józefa Marii Hoene-Wrońskiego, Ludwika Królikowskiego i Augusta Cieszkowskiego omawia teksty Zygmunta Krasińskiego. Niezwykłą wizję *Legendy* określa jako:

których także polska wierność wobec wiary katolickiej została przez Boga nagrodzona nadzwyczaj hojnie – unią z Litwą. W *Księgach narodu polskiego* czytamy: „Nigdy zaś króle i mężowie rycerscy nie zabierali ziem sąsiednich gwałtem, ale przyjmowali narody do braterstwa, wiążąc je z sobą dobrodziejstwem wiary i Wolności. I nagrodził im Bóg, bo wielki naród, Litwa, połączył i z Polską, jako mąż z żoną, dwie dusze w jednym ciele.” [A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. VI, s. 15]. Bardziej uprawniona w tym kontekście wydaje się lekcja, w której „naród cudzy” będzie Austrią, a jego ocalenie w imię wiary odczytamy jako aluzję do odsieczy wiedeńskiej. Krasiński wielokrotnie pisał o królu Janie III jako prawdziwym szlachcicu, Polaku i Rzymianinie zarazem. Ponadto w roku 1848 napisał wiersz zaczynający się od słów *Nad miastem chmury apokaliptyczne...*, w którym jak refren powtarza się wyrażenie: „Na dziś, o Wiedniu, Sobieskiego nié ma!” – dz. cyt., t. I, s. 103.

[42] Dz. cyt., t. II, s. 775.

[43] Dz. cyt., s. 777. Ewangeliczne źródło legendy o nieśmiertelności (lub w innych wariantach – wniebowzięciu) św. Jana – ucznia umiłowanego, znajduje się właśnie w rozdziale kończącym czwartą Ewangelię: „A Piotr, obróciwszy się, ujrzał idącego za sobą ucznia, którego miłował Jezus, a który przy wieczerzy wsparł się o pierś Jezusa i zapytał: Panie, któż jest ten, co cię wyda? A Piotr widząc go, rzekł do Jezusa: Panie, a co z tym? Rzecze mu Jezus: A gdybym zechciał, aby ten pozostał, aż przyjdę, co ci do tego? Ty chodź za mną! Więc rozeszła się wśród braci ta wieść, że ów uczeń nie umrze.” (J 21, 20-23).

[44] Tamże.

[45] Tamże.

[46] Dz. cyt., s. 778.

[47] Tamże.

bliższe oznaczenie **zwycięstwa Galilejczyka** na ludzkości piersiach. Rzym okuł w dyby myśl ludzką, związał w łańcuchy człowieczeńskiego ducha, swywolił długo i przebrał miarę. Oto więc choruje śmiertelnie i kona. Opuścili go Bóg i ludzie. Posągowi św. Piotra grozi upadek. Zlecić ma z marmurowego słupu w groby pod posadzką kościelną. Trwoga przeraża stary, a radość przejmuje nowy świat. Szlachta polska, czy to przez rycerskość, czy też w skutek ciemnoty, którą zarzuca jej Prudon, jedzie hurmem do Rzymu, chcąc podpierać Piotra moc. Staje śród kościoła stołecznego. Ziemia się rozstępuje i chłonie posąg pospołu ze szlachtą lacką[48].

Z kolei Mickiewicz, poświęcając IV kurs *Prelekcji paryskich* tylko *Biesiadzie* Towiańskiego, zapowiada, że przywoła także „dwa poematy polskie, jeden pod tytułem *Przedświt* i drugi, *Sen Cezary*"[49]. W wykładzie IV, poddając krytyce Kościół oficjalny, poeta-profesor przekonywał, że uległy już wyczerpaniu jego źródła duchowej siły. Książęta Kościoła nie poparli rewolucji lipcowej, nie opowiedzieli się też za Polakami, kiedy tak bardzo potrzebne było wyraźne wsparcie powstania listopadowego. „Podczas kiedy nieoświecony lud, kiedy gwardia narodowa opowiadały się gorąco za tym narodem [Polakami], biskupi przemówiliż choć jedno słowo, nakazaliż choć jedną modlitwę publiczną?"[50] Mickiewicz wie, że papież uznał później swój błąd („Stolica święta, papież powiedział to kilkakrotnie: >Byłem w błędzie; nie znałem charakteru tego ruchu; usidliła mnie dyplomacja<"[51]), ale jest głęboko przekonany, iż Kościół oficjalny zatracił swą więź z Chrystusem. Tę więź, którą odczuć można wtedy tylko, gdy czuje się ból zrodzony z cierpienia narodu, grupy społecznej, milionów innych ludzi. Mickiewicz mówi:

> Gdyby duchowieństwo miało odczucie dla cierpień Polski, pierwsze pojęłoby wartość utworu, z którego przytoczę kilka wyjątków. Jest to poemat wydany cztery lata temu i należący do rzędu pism proroczych. Części jego, które szczególnie nas tu zajmują, noszą tytuł: *Sen Cezary* i *Legenda*, czyli widzenie w noc wigilijną[52].

Po streszczeniu wpisanego w *Legendę* widzenia Mickiewicz jeszcze raz podkreśla, że „gdyby urzędnicy Kościoła, nasi starsi bracia, nasi ojcowie duchowni, posiadali takie uczucie, jak człowiek, który mógł doznać tego widzenia i opisać je, położyliby to pismo w rzędzie tych, co poprzedzają i zwiastują Kościół przyszłości"[53]. Zdążający do Rzymu hufiec polski jest – zdaniem Mickiewicza – wyobrażeniem nie tylko legionów polskich, przemierzających wzdłuż i wszerz Europę. „Wyobraża on razem ten nieprzeliczony zastęp ludzi szukających Kościoła przyszłości. Wszyscy oni dążą do Rzymu, wszyscy muszą przejść przez Rzym, wszyscy muszą wstąpić do tej bazyliki"[54].

*

A miasto nie potrzebuje słońca ani księżyca, aby świeciły w niem; albowiem jasność Boża oświeciła je, a świeca jego jest Baranek. A poganie chodzić będą w świa-

---

[48] Cyt. za: Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. II, s. 299-300.
[49] A. Mickiewicz, dz. cyt., t. XI, s. 335.
[50] Dz. cyt., s. 358.
[51] Dz. cyt., s. 359.
[52] Dz. cyt., s. 361.
[53] Dz. cyt., s. 363.
[54] Dz. cyt., s. 364.

tłości jego, a królowie ziemscy chwałę swoję i cześć do niego przyniosą. A bramy jego nie będą zamknione we dnie; albowiem tam nocy nie będzie. Ap 21, 24–26.

*

Ostatnim ogniwem „Apokalipsy" – wpisanej z niezwykłą konsekwencją w dzieło Zygmunta Krasińskiego – jest wizja „Jeruzalem nowej", jako znaku odnowionego przymierza Boga z ludem, znak przezwyciężenia paroksyzmów okrutnej historii, wreszcie znaku nowej jakości czasu, nowego Kościoła, zasypania społecznych, ekonomicznych i prawnych przepaści, zakończenia wyzysku i ustania przemocy. Nowa Jeruzalem w mesjanistycznej koncepcji Krasińskiego jest odrodzoną Polską. Polską, która nie uległa pokusom XIX wieku, nie poszła rozpaczną drogą rewolucji, ani też nie pogodziła się z przemocą carskiego despotyzmu, nie zrezygnowała z dążenia do niepodległości, zachowując duchową suwerenność nie tylko wobec zaborców, ale – co chyba ważniejsze – wobec idei merkantylizacji na jednym i politycznego spiskowania na drugim biegunie. Odrodzenie Polski miało być polityczną paruzją Chrystusa w Europie oraz w świecie XIX wieku. Mesjanizm Krasińskiego, w ogólnym zarysie podobny do mesjanizmu Mickiewiczowskiego, był jednak bardziej uniwersalistyczny. Zmartwychwstanie Polski nie było bowiem historiozoficzną (a zarazem soteriologiczną) rekompensatą jej cierpień, lecz efektem żmudnej, wytrwałej duchowej pracy, polegającej na wcielaniu w rzeczywistość społeczną zadań, jakie przed ludzkością postawił Bóg.

Jednocześnie zmartwychwstanie Polski miało stać się w koncepcji Krasińskiego panaceum na zagrożenia niesione Europie przez sprzymierzone potęgi agresywnego caratu i naiwnego rewolucjonizmu. W *Memoriale do Guizota* (ministra spraw zagranicznych Francji) pisanym na początku 1847 roku czytamy:

> Dwie potęgi, jedna niegodziwa, druga bezrozumna, zawzięły się na Polskę. Jedna chce ją znicestwić przez tyranię, druga mówi o sobie, że chce ją zbawić przez anarchię. Cel mają obie zupełnie inny; ale obie dochodzą do tego samego skutku, do stopniowego, coraz większego odnarodowienia Polski. Tożsamość skutku pochodzi stąd, że obie te potęgi, rząd rosyjski, jak radykalne stronnictwo, pracują nad zniszczeniem szlachty, jedynej warstwy, w której narodowa świadomość polska mogła się wyrobić do całej pełni.[55]

Wydarzenia Wiosny Ludów zmobilizowały Krasińskiego do dalszego sprecyzowania roli, jaką odrodzona Polska odegra w przyszłym, sprawiedliwym ładzie europejskim. Polska, jak czyniła to dawniej („*antemurale Christianitatis*"), osłoni Europę przed politycznym pochodem imperium carów. Ale restytucja Polski spełni jeszcze jedno zadanie: przywołanie do życia tego „Łazarza narodów" stanie się dla warstw uciemiężonych zakładem dobrej woli elit politycznych. Obietnice poprawy losu proletariatu, które nie znajdują posłuchu ani wiary, zagłuszane rewolucyjną demagogią, staną się – przez fakt odrodzenia Polski – wiarygodne i realne. Polska – podsumujmy – osłoni więc Europę i przed Rosją, i przed rewolucją[56].

Jeżeli Epoka Ducha Świętego i społecznej harmonii ma zapanować na świecie po okresie wojen, kłamstw i rewolucji, to w owej Epoce i w owej harmonii swój udział, swe kluczowe miejsce zająć musi Polska – Nowe Jeruzalem. „Bez Polski więc nie ma pokoju

[55] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, opr. P. Hertz, Warszawa 1999, s. 86.

[56] Najwyraźniej tę myśl przedstawił Krasiński w *Memoriale do Piusa IX*. Por. Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne...*, dz. cyt., s. 156 – 172.

dla Europy" – przekonywał Krasiński samego Napoleona III[57]. Jego koncepcja mesjanistyczna miała więc wymiar tyleż narodowy, co – bardziej jeszcze – uniwersalny.

Formacja intelektualna Krasińskiego na pewno w wielkiej mierze ukształtowana została przez paradygmat romantyczny, zakładający konieczność przemiany, odrodzenia, budowania na ruinach. Współkreował tę formację topos grobu, który staje się kolebką, końca, który jest w istocie swej początkiem nowej ery. Ten romantyczny sposób myślenia Krasiński scalił jednak z metodą apokaliptyczną, zarówno wykorzystując obrazowanie, wizjonerski charakter i symbolikę Objawienia Janowego, jak też głębokie przekonanie, że kryzys jest oznaką przyszłego rozwoju, dysharmonia – harmonii, a klęska – nadchodzącego zwycięstwa. Apokaliptyka Krasińskiego rozwijała się też w specyficznej atmosferze wyobrażeń Dantejskich (*Przedświt, Niedokończony poemat*), które z kolei – szczególnie w wizjach infernalnych – wykorzystywały pisma apokaliptyczne[58].

Opis i ocena rzeczywistości polskiej oraz europejskiej XIX wieku – dokonane przez Krasińskiego w kategoriach apokaliptycznych – wskazują na jeszcze jeden istotny trop myśli Krasińskiego. Literatura apokaliptyczna stanowi swojego rodzaju zwieńczenie całego Pisma Świętego, jest ostatnim ogniwem i judaizmu (porównaj: wizje apokaliptyczne w Księdze Daniela), i Nowego Testamentu. Tworząc „apokalipsę", Krasiński raz jeszcze poddawał się judaistycznej gramatyce myślenia o świecie i chociaż sam w swych deklaracjach wyrażał nieraz niechęć czy wręcz nienawiść do Żydów, to przejmował judaistyczny sposób myślenia i judaistyczną metodę budowania nadziei wbrew nadziei.

[57] Dz. cyt., s. 218.

[58] Topografia *Piekła* Dantego jest dość ścisłym odwzorowaniem opisu piekła zawartego w *Apokalipsie Pawła*. Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, dz. cyt., t. III, s. 243 i n.



Zygmunt Krasiński

Marian Śliwiński
(Piotrków Trybunalski)

„NA ŚWIATACH POCZĘTYCH, NA ŚWIATACH MAJĄCYCH ZGINĄĆ." APOKALIPTYKA *NIE-BOSKIEJ KOMEDII* ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Indywidualizm

Fundamentalnym składnikiem *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego był indywidualizm, absolutyzacja jednostkowej świadomości, dokonana na gruncie nowożytnej filozofii podmiotu. Wedle założeń wypracowanych przez Kartezjusza (1596–1650), Berkeleya (1685–1753), Hume'a (1711–1776), Kanta (1724–1804) jednostkowa świadomość stanowiła wyłączne i ostateczne źródło prawdy. Możemy głosić z pełną asercją, że istnieje jednostkowa świadomość. Nie mamy natomiast prawa twierdzić, że poza sferą jednostkowej świadomości w sposób apodyktycznie pewny i oczywisty istnieje rzeczywistość, zbiorowość, Bóg. Na mocy filozofii podmiotu otaczający świat tracił obiektywny status. Spadał do roli obiektu świadomości jednostkowego *ja*. Kartezjusz ograniczył obszar pewności filozoficznej do *cogito*.

> Spostrzegł – pisał Victor Cousin (1792–1867), ulubiony filozof Zygmunta Krasińskiego (1812–1859) – że istniała rzecz, której nie mógł odrzucić, nawet prowizorycznie, ogarnięty swoim uniwersalnym wątpieniem. Rzeczą tą było samo istnienie jego wątpliwości, czyli jego myśli; gdyby nawet bowiem wszystko inne było jedynie złudzeniem, fakt ten, że myślał, nie mógł być złudzeniem[1].

Ustanowiony przez Descartesa prymat podmiotu prowadził do zakwestionowania możliwości obiektywnego poznania świata zewnętrznego. Nasz aparat poznawczy nie pozwala dotrzeć do prawdy o rzeczywistości. Poznanie zmysłowe w porównaniu z poznaniem intelektualnym okazuje się zawodne. Trzeba odrzucić klasyczną definicję prawdy, która zakładała zgodność między poznaniem a rzeczywistością, *adaequatio rei et intellectus*:

> [Kartezjusz] pierwszy spostrzegł i dowiódł, że większa część własności, które przyznajemy zewnętrznym przedmiotom, nie należy do nich, ale są własnością naszego sposobu bytowania, naszego pojmowania. [...] Kartezjusz więcej jeszcze zrobił: dowiódł on, że jeżeli wszystkie poznania przypisujemy zmysłowości naszej, na wiele się odważamy, bo nie łatwem jest ze zmysłowości wywieść poznanie zewnętrznego świata[2].

---

[1] V. Cousin, *O filozofii XIX wieku,* tłumaczyła M. Wodzyńska-Walicka, w: *Filozofia francuska XIX wieku,* wyboru dokonała oraz wstępem, notami i komentarzem opatrzyła B. Skarga, Warszawa 1978, s. 212.

[2] V. Cousin, *Historia filozofii ośmnastego wieku,* przetłum. Michał Gliszczyński, Warszawa 1863, t. I, s. 62-63.

Zamknięta w sferze podmiotowej, pozbawiona kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną, kartezjańska świadomość wisi w ontologicznej próżni. Odmienna jest całkowicie od świata materii. Nie łączy ją nic ze światem transcendentnym, ponadnaturalnym. Okazuje się monadą bez okien. Indywidualizm groził niemożnością wyjścia poza podmiotową świadomość, prowadził nieuchronnie do getta izolacjonizmu. Imperatywnie narzucała się konieczność zbudowania mostu epistemologicznego między jednostkową świadomością a światem, zadzierzgnięcia więzi między podmiotem a przedmiotem:

> Tym sposobem nie ma tu nic zewnętrznego, przedmiotowego, nie wychodzicie z podmiotu, z samych siebie. Cóż tu robić? A przecież mocną mamy pokusę wierzyć, że świat jest – podkreślał Cousin[3].

Nowożytna filozofia podmiotu podważyła istnienie świata zewnętrznego, sytuując się tym samym na antypodach klasycznego i chrześcijańskiego realizmu. Wedle Jean-Paula Sartre'a (1905–1980) „nie ma żadnego innego kosmosu jak tylko ludzki – kosmos ludzkiej subiektywności"[4].

Nicolaus Lobkowicz stwierdził, iż nowożytni filozofowie wpadli w potrzask subiektywistycznej doktryny, znaleźli się w więzieniu świadomości:

> Odnosi się wrażenie, jakby filozofowie, umieszczeni w więzieniu, snuli marzenia; w więzieniu świadomości, która jako jedyna dostarcza pewności [...]. Średniowiecze uważało refleksję za coś, co towarzyszy naszemu poznawaniu świata, za swego rodzaju samoprzejrzystość naszego odniesienia do świata zewnętrznego. Teraz zaś, u progu nowożytności, refleksja staje się ośrodkiem: świat posiadamy poniekąd tylko dlatego – i tylko o tyle – że w swej świadomości postrzegamy samych siebie[5].

Powołując się na George'a Berkeleya, Krasiński i Reeve (1813 – 1895) podkreślali w filozofii podmiotowej zanegowanie świata zewnętrznego. „Jak biskup Berkeley mogę powiedzieć: >>Rzeczywistość nie istnieje<<" – stwierdzał Krasiński w liście z 30 I 1832 r. do Henryka Reeve'a[6], nawiązując do podobnej aluzji filozoficznej, zawartej w liście przyjaciela z 16 IX 1831 r.: „byłem zdania biskupa Berkeleya, który utrzymywał, że nic nie istnieje"[7].

W tym samym czasie w liście do Stanisława Małachowskiego (1798–1883) [Genewa, styczeń – kwiecień 1832] Krasiński – pisząc o sobie – czerpał wyraźnie z języka filozofii podmiotu, wprowadzał wątek jednostkowego *ja,* odciętego od świata zewnętrznego: „Nigdziem nie mógł, wiesz dobrze, nigdzie – nigdzie wcielić się w ru-

---

[3] V. Cousin, *Historia filozofii ośmnastego wieku*, t. I, s. 62-63.

[4] Cyt. za: M. Buber, *Zaćmienie Boga*, przeł. P. Lisicki, opr. Reszke, Warszawa 1994, s. 57.

[5] N. Lobkowicz, *Czas kryzysu, czas przełomu,* przeł. G. Sowinski. Kraków 1996, s. 126. Podobnie Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) zaakcentował fakt, że nowożytna filozofia zabsolutyzowała podmiotowe poznanie prawdy i podważyła istnienie Boga jako stwórcy świata: „Człowiek miał wątpić o sobie samym, natomiast nie miał wątpić o prawdzie; tymczasem zasada ta uległa całkowitemu odwróceniu. Dziś tą częścią człowieka, której człowiek jest pewien, jest właśnie ta część, której pewien być nie powinien: on sam. Zaś częścią, w którą wątpi, jest właśnie ta część, w którą wątpić nie powinien: Boska Przyczyna" (Gilbert Keith Chesterton, *Samobójstwo myśli,* w: tenże, *Pisma wybrane,* wybór i wstęp P. Mroczkowski, tłumaczyli H. Malewska, J. Pietrkiewicz, J. Prokop, M. Skibniewska, M. Skwarnicki, I. Sławińska, E. Muskat-Tabakowska, A. Przedpełska-Trzeciakowska, B. Zieliński, Kraków 1974, s. 59).

[6] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve,* tłumaczenie A. Olędzkiej-Frybesowej opracował, wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1980, t. I, s 714 tekst francuski; t. I, s. 716 przekład.

[7] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve,* t. II, s. 428 tekst francuski; t. II, s. 432 przekład.

chomą rzeczywistość. Zostałem jak idea zamknięta w sobie, pragnąca wcielenia, nigdy nie wcielona”[8].

W *Nie-Boskiej komedii* pisarz podjął problem indywidualizmu i subiektywizmu. Bohaterowie dramatu walczą z egotyzmem, monadyzmem, wyizolowaniem swego *ja* z całości bytu. Próbują wydostać się poza krąg solipsystycznej świadomości. *Nie-Boska* to odyseja kartezjańskiego podmiotu, będąca nieustannym poszukiwaniem możliwości wyjścia poza izolacjonizm jaźni. Bohater nie chce być świadomością, zamkniętą w sferze wewnętrznej, podmiotowej. Próbuje przekroczyć dualizm podmiotu i przedmiotu, świadomości i świata zewnętrznego. Nawiązanie do filozofii podmiotu stanowiło główny cel i sens kreowania postaci hrabiego Henryka, a także jego żony, Orcia, Pankracego oraz bohaterów drugorzędnych i epizodycznych, jak choćby pacjentów domu obłąkanych.

Hrabia Henryk miotał się między świadomością i światem, świadomością i ciałem, świadomością i transcendencją. Nie mógł zintegrować się z rzeczywistością, z jakimkolwiek wymiarem bytu, nie był zdolny do afirmacji, a jedynie do destrukcji, okazał się pomiotem piekła:

> Wszystko, czegom się dotknął, zniszczyłem i siebie samego zniszczę w końcu. – Czyż na to piekło mnie wypuściło, bym trochę dłużej był jego żywym obrazem na ziemi? (*Część pierwsza*)[9].

Stał się prawdziwym dziecięciem wieku, faustycznym poszukiwaczem prawdy i wiedzy, nie mogącym nigdy wyjść poza samego siebie:

> Pracowałem lat wiele na odkrycie ostatniego końca wszelkich wiadomości, rozkoszy i myśli, i odkryłem – próżnię grobową w sercu moim – znam wszystkie uczucia po imieniu, a żadnej żądzy, żadnej wiary, miłości nie ma we mnie (*Część druga*).

Chór Głosów w scenie w lochach podziemnych dokonał podsumowania losów bohatera, potępił go za to, że nie przekroczył granic swego jednostkowego *ja*:

> Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś – potępion na wieki. – (*Część czwarta*).

Hrabia Henryk był poetą bez natchnienia, mężem bez miłości, wodzem bez charyzmy, człowiekiem bez wiary. Słowo-klucz do *Nie-Boskiej komedii* to wiara *quasi*-religijna w przekroczenie izolacjonizmu jaźni, w integrację podmiotu z rzeczywistością zewnętrzną.

Pułapka biografizmu, psychologizmu

Stanisław Dobrzycki (1875–1931) wskazywał egotyzm jako najbardziej romantyczny rys *Nie-Boskiej komedii.* Pojmował jednak egotyzm na modłę psychologizmu i biografizmu. Wedle badacza – romantyzm stał pod znakiem ekspansji subiektywizmu w takim sensie, iż był epoką wielkich indywidualności twórczych, geniuszy eksponujących swój świat wewnętrzny (*psyche*) i spychających na daleki plan realną rzeczy-

[8] Z. Krasiński, *Listy do Stanisława Małachowskiego,* opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1979, s. 27.

[9] Tekst *Nie-Boskiej komedii* cytuję według wydania: Z. Krasiński, *Dzieła literackie,* wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. I, Warszawa 1973.

wistość. Romantyk dawał w dziele literackim wyraz swojej bogatej osobowości, niepowtarzalnemu wnętrzu, niezwykłej biografii. *Nie-Boska* stanowiła transpozycję egotyzmu jej autora:

> *Nie-Boskiej komedii* bohaterem jest sam Krasiński, jego przejścia duchowe, jego myśli są jej treścią. Objaw to, który rozwinął się w romantyzmie na wielką skalę, a był naturalnym wynikiem jego subiektywności, jego dążeń indywidualistycznych, jego wyniesienia poety nad resztę świata, jego zwrotu od świata otaczającego do głębin ducha, od zewnątrz na wewnątrz[10]. Druga połowa wieku XVIII i pierwsza XIX to epoka, w której się pojawia ogromna ilość bardzo wybitnych indywidualności. W związku z tym filozofia rozwija zasady indywidualistyczne, stawia człowieka w środku świata[11].

Biografizm i psychologizm zaznaczył się w twierdzeniu Manfreda Kridla (1882–1957), iż główni bohaterowie *Nie-Boskiej komedii* i *Irydiona* stali się odzwierciedleniem stanów wewnętrznych, przejść i doświadczeń życiowych samego Krasińskiego:

> Hr. Henryk i Irydion są – mimo wszelkich konstrukcji ideowych, które poprzedziły ich powstanie – ludźmi, którym życie dały cierpienia i walki wewnętrzne poety. Są ludźmi tragicznymi, jak tragiczne były wówczas i życie Krasińskiego i jego widok świata[12].

Bronisław Chlebowski (1846–1918) interpretował postać hrabiego Henryka w duchu psychologizmu. Faustyczny monolog bohatera o daremności prób osiągnięcia przez człowieka pełni wiedzy objaśniał, powołując się na fakty z biografii samego pisarza:

> Samoobserwacja, rozwinięta w przymusowej samotności i ciemności, na jaką go [Krasińskiego – M. S.] skazywała tak często długa choroba oczu, doprowadzała poetę do samowiedzy i sceptyczno-pesymistycznego przeświadczenia o zmienności i słabości ludzkich uczuć, dążeń, wierzeń, przekonań[13].

Badacz mówił o hamletyzmie bohatera i tłumaczył hamletyzm psychiką Krasińskiego. Motto *To be or not to be* zestawiał z epistolograficznymi wyznaniami pisarza o manii samobójczej:

> Początek monologu Hamleta (być albo nie być) [...] stanowił, wedle wyznań poety, przez pewien czas myśl, ciągle powtarzaną przez niego, bo wiernie odtwarzającą stan duszy, której samobójstwo ukazywało się (w latach 1831 do 1833) jako jedyne rozwiązanie i pogodzenie nurtujących ją wątpliwości, sprzeczności, tudzież przeciwności, paraliżujących porywy uczucia i woli[14].

Psychologizm przenikał dywagacje Konrada Górskiego (1895–1990) na temat egotyzmu romantyków oraz relacji między dziełem a pisarzem. Górski zastosował klucz psychologiczny zarówno do romantyzmu i egotyzmu, jak do postaci głównego bohatera *Nie-Boskiej komedii*, a Krasińskiemu przypisał swoją własną metodę badawczą, czyli psychologizm. Zdaniem Górskiego egotyzm jako moda intelektualna i literacka romantycznej epoki zagrażał psychicznemu i moralnemu zdrowiu pisarzy. Sprawiał, że zacierała się linia demarkacyjna między literaturą a życiem, fikcją arty-

---

[10] S. Dobrzycki, *„Nie-Boska komedia"*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny", seria II, tom XXVII, Kraków 1907, s. 407.

[11] Tamże, s. 401.

[12] Z. Krasiński, *Dzieła*, pod redakcją L. Piwińskiego, z przedmową M. Kridla, t. I, Warszawa 1931, s. XII.

[13] B. Chlebowski, *Krasiński Zygmunt (1812-1859)*, w: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*, pod redakcją B. Chlebowskiego, I. Chrzanowskiego, H. Gallego, G. Korbuta, S. Krzemińskiego, tom V, Warszawa 1909, s. 134.

[14] Tamże, s. 135.

styczną a osobowością twórcy. Tworząc literaturę, poszukując literackiego budulca pisarze bezlitośnie eksploatowali świat swych *przeżyć* wewnętrznych, a jednocześnie reżyserowali je, podporządkowywali literackim schematom, dokonywali nieustannej autoanalizy i autowiwisekcji, wszystko to prowadziło do zaniku naturalnych, bezpośrednich reakcji psychicznych, działań i zachowań życiowych. Wedle Górskiego – Krasiński poprzez postać głównego bohatera podjął problem niszczącego działania egotyzmu na romantyków. Hrabia Henryk połknął bakcyla egotyzmu i ze swego życia osobistego dramat układał. Był w tym tak reprezentatywny dla romantyzmu, że badacz potraktował go już nie tylko jako postać literacką, ale jako jednego z poetów dziewiętnastowiecznej epoki:

> Romantyzm był okresem wzmożonego egotyzmu w literaturze. Poeci przesycali swoje utwory najbardziej intymnymi osobistymi przeżyciami i stąd możliwość artystycznego wyzyskania każdego wzruszenia poważnie zagrażała szczerości życia wewnętrznego, narzucając temu, co powinno by mieć charakter bezpośredniego doznawania, schemat literacki. Henryk na pewno nie był jedynym poetą w owej dobie, co przy każdej sposobności układał dramat ze swego życia, ale Krasiński był jedynym poetą, który to niebezpieczeństwo moralne zauważył i z bezlitosną ścisłością analizy psychologicznej na przykładzie Henryka uwypuklił. Stąd okrutna diagnoza: 'Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością', stąd też bezwzględne potępienie działań Henryka jako podyktowanych pychą i egotyzmem[15].

Bernard Woodrow Januszewski skrytykował biografizm i psychologizm w badaniach nad *Nie-Boską.* Gwoli ostrzeżenia przed manowcami biografistycznego i psychologistycznego redukcjonizmu przypominał sąd Dobrzyckiego, iż „Henryk jest portretem samego poety – autora *Nie-Boskiej komedii",* i opinię Tadeusza Piniego (1872 – 1937), iż „hr. Henryk jest [...] równocześnie Krasińskim i jego ojcem. Krasiński zaś równocześnie Orciem i hr. Henrykiem"; do kolekcji cytatów badacz dorzucił przykład wymyślony przez siebie, iż Krasiński był „Pankracym i Galilejczykiem zarazem, a więc napisał dramat w pełni autobiograficzny"[16].

Antynomie indywidualizmu

Mikołaj Bierdiajew (1874–1948) scharakteryzował indywidualizm jako prąd, który święcił triumfy głównie w wieku XIX-tym, wyizolował jednostkę z porządku naturalnego, społecznego i kosmicznego, zdegradował i unicestwił indywidualność. Człowiek wyalienowany z kosmosu zatracił swą istotę, przestał być mikrokosmosem, poczuł zniewolenie ze strony obcego sobie świata, pogrążał się w nicości, niebycie[17].

Krasiński przeprowadził analizę indywidualizmu w liście do Henryka Reeve'a z 4 IV 1833 r. Wyakcentował antynomie świadomości i świata, jednostki i zbiorowości, artysty i człowieka, twórcy i dzieła, sztuki i życia. Artysta jest egotystą, egocentrykiem, liczy się jedynie jego świadomość. Istnieje tylko on sam, świat nie istnieje. Rzeczywistość wydaje się mu heterogeniczna, wroga, nienawistna i obmierzła, bo nie

[15] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia,* [wydanie fotooffsetowe pierwodruku], *Posłowie* K. Górski, Wrocław 1967, s. IX-X.

[16] B. W. Januszewski, *Ludzka komedia czy boska tragedia. Studium krytyczne w 150 rocznicę powstania „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego,* Warszawa – Wrocław 1989, s. 16.

[17] M. Bierdiajew, *Sens twórczość* i *Próba usprawiedliwienia człowieka,* przełożył H. Paprocki, Kęty 2001, s. 129.

jest nim samym, jest czymś innym niż on. *Mimesis* oparta na solipsyzmie stawia jego utwory w opozycji do bytu stworzonego przez Boga. Artysta kocha swoje dzieła, nie kocha ludzi i świata. Będąc artystą, nie może być człowiekiem, nie potrafi żyć. Poświęca życie osobiste dla sztuki. W realnej, codziennej rzeczywistości nie znajduje dla siebie miejsca. Kontakt z transcendencją odcina go od świata, stawia w konflikcie ze zbiorowością. Przyrodzonym jego stanem jest samotność. Figurą jego egzystencji okazuje się wędrówka przez piekło. Piekło to otaczająca rzeczywistość, piekło to inni:

> Niewysłowione rozkosze czekają na artystę, ale przeznaczone jest mu także cierpieć bardziej niż komukolwiek z ludzi. Zaprawdę egoizm jego jest wzniosły; ale mimo wszystko to egoizm. A co zrobi, znalazłszy się w sytuacji, w której, aby być szczęśliwym, trzeba przestać być sobą? Oto początek piekła. Nigdy nie dowie się naprawdę, co to miłość kobiety; bo dla niego wszystko jest nim samym. On stwarza wszystko: świat, rzeźbę, wiersz, kochankę. Kocha swoje arcydzieła, ale nie kocha nic poza nimi. Oto dlaczego rzeczywistość jest dla niego trucizną. Oto dlaczego nigdzie nie może znaleźć spełnienia swoich pragnień, celu swoich marzeń. Wszystko, co nie jest nim, napełnia go niesmakiem i rozpaczą. Żyje wśród ludzi jak Kain, z przekleństwem wypisanym na czole. A przecież potrafi kochać, całą duszą pragnie dobra i choć świat odpycha go na każdym kroku, chciałby dla niego szczęścia. Ale szczęśliwy jest wtedy, gdy jest samotny. Jest silny jak półbóg. Oto dlaczego wielki artysta nigdy nie jest dobrym małżonkiem, dobrym ojcem. Okropne!... Oto przyczyna nienawiści, którą Byron żywił dla świata; oto, co w nas obu budzi niechęć, tam gdzie wielu widzi rozkosz i mądrość. Drogo trzeba płacić za udział w boskich tajemnicach. Jedna kropla, która upada z góry na Twoje czoło, sprawia, że nie potrafisz żyć na tym padole; a przecież nie stałeś się aniołem, jesteś nadal człowiekiem, tylko już nie masz braci[18].

każdy krzyczy – „Ja Bogiem"

Syndrom indywidualizmu stanowiły śmierć Boga i dywinizacja podmiotu. W *Nie-Boskiej komedii* Bóg został zdetronizowany w domu wariatów. Jeden z pacjentów określił Chrystusa jako Boga umarłego i umęczonego (przemilczał, że Chrystus zmartwychwstał) i sam obwołał się nowym Bogiem. Chrystus poniósł śmierć na krzyżu, nowy Bóg cierpi, skuty łańcuchami bezpieczeństwa: „W łańcuchy spętaliście Boga. – Jeden już umarł na krzyżu. – Ja drugi Bóg, i równie wśród katów"*(Część pierwsza).*

W domu obłąkanych nietrudno o pomysł, że Bóg zwariował. Krasiński wprowadził motyw szaleństwa Boga jako antropomorfizm, wyrastający konsekwentnie z indywidualizmu i antropocentryzmu. Wedle teorii, którą przedstawiła hrabiemu Henrykowi żona, *notabene* stanowiąca jeden z najcięższych przypadków w domu wariatów, Bóg w momencie popadnięcia w szaleństwo utraciłby wszelką władzę nad światem, każdy byt jednostkowy obwołałby się Bogiem, rozpadłby się porządek i ład kosmosu, zapanowałaby ciemność:

> ja ci ogłoszę, co by było, gdyby Bóg oszalał. [...] Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę – człowiek każdy, robak każdy krzyczy – 'Ja Bogiem' – i co chwila jeden po drugim konają – gasną komety i słońca. – (*Część pierwsza*).

Wątek indywidualizmu zaznaczył się w *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* Jean-Paula Richtera (1763–1825). Chrystus dokonujący odkrycia nieobecności Boga zobaczył zarazem ludzkość jako zbiorowisko monad, rzucone w grób kosmosu: „Jakże samotny jest

[18] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. II, s. 100-101 tekst francuski; t. II, s. 102-103 przekład.

każdy w wielkim, trupim dole wszechświata!"[19]. Z przedstawioną w konwencji onirycznego widzenia konstatacją śmierci Boga korespondowało symptomatyczne dla indywidualistycznej doktryny stwierdzenie, że „każde ja jest swym własnym ojcem i stwórcą"[20].

Indywidualizm odrzucił hierarchiczną i gradualistyczną strukturę rzeczywistości stworzonej i nadał jednostce rangę bytu wyłącznego, absolutnego. Hrabia Henryk u kresu swej ziemskiej peregrynacji wzgardził wszelkim istnieniem innym niż istnienie Boga: „Człowiekiem być nie warto – aniołem nie warto" (*Część czwarta*). Człowiekowi nie wystarcza ludzkie, ziemskie wcielenie. Skończoność egzystencji i nieskończona wola mocy wywołują w nim determinację, która każe choć raz w życiu pomyśleć o zajęciu miejsca Boga. Tak jak pierwszy z archaniołów, a późniejszy szatan, „uczuł nudę w sercu swoim i zapragnął potężniejszych sił "(*Część czwarta*), tak też człowiek gotów ważyć się na szaleńczą metamorfozę. Umieszczone jako motto do dramatu pytanie Hamleta *To be or not to be* zostało rozstrzygnięte przez hrabiego Henryka kategorycznie i jednoznacznie: „Trza być Bogiem lub nicością" (*Część czwarta*).

W dramacie *Peer Gynt* Henryka Ibsena dom wariatów okazuje się pełny indywidualistów, tytułowy bohater, bez reszty zapatrzony w swoje *ja,* okrzyknięty zostaje ich cesarzem:

Każdy tu sobą jest bez ograniczeń,
Sobą i niczym więcej w żadnym sensie.
Każdy się w beczce swego „ja" zamyka,
Nurza się w sosie swego „ja" po szyję,
I hermetycznie swą beczkę szpuntuje
Korkiem własnego „ja". – Nas nie obchodzą
Bóle, cierpienia czy choroby bliźnich,
Ludzkie idee, myśli, przedsięwzięcia,
Jesteśmy sobą i niczym ponadto,
Sobą na każdym kroku. (IV, 1287-1296)[21].

Bóg umarł?

Z *Komedii ludzkiej* Balzaca (1799–1850) wynikało, że w dziewiętnastowiecznej epoce „Nie ma już wiary!" i że „stało się rzeczą pospolitą przeczyć istnieniu Boga"[22]. W *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego Bóg pojawiał się nader często, głównie za sprawą nieustannych eksklamacji hrabiego Henryka, były one jednak na tyle skutecznie podszyte aprioryzmem indywidualistycznej sofistyki, że wzywany Bóg nie miał nic do powiedzenia.

Władysława Nehringa (1830–1909) zaniepokoił sposób, w jaki główny bohater odniósł się do Boga w scenie modlitwy Orcia u grobu matki:

[19] Jean-Paul (Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796), przełożyła M. Żmigrodzka, „Ogród", 1991, nr 2, s. 108.
[20] Tamże, s. 108-109.
[21] H. Ibsen, *Peer Gynt. Poemat dramatyczny,* przełożył Z. Krawczykowski, wstępem i objaśnieniami opatrzyła O. Dobijanka-Witczakowa, BN II, 152, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s 203.
[22] H. Balzac, *Jaszczur,* przełożyli T. Żeleński (Boy), J. Rogoziński, opracowała E. Bieńkowska, BN II 240, Wrocław – Warszawa – Kraków 1999, s. 66.

[Hrabia – M. Ś.] wzdycha do Boga, aby mu dozwolił ukochać dziecię w pokoju – i wtedy stanie się mir między nim a Bogiem! Cóż znaczą te niezwykłe, te zuchwałe słowa? Czy hrabia jest na stopie wojennej z Bogiem, że pakt z nim tylko pod tym warunkiem chce zawrzeć, jeżeli Bóg mu dziecko dozwoli ukochać w pokoju? [...] Hrabia przemawia do Boga z wysokości zimnego ducha, z chlubą własną, z wymówką dla Stwórcy[23].

W omawianym fragmencie *Nie-Boskiej komedii* ujawnił się indywidualizm, konstytutywny wyznacznik postaci hrabiego Henryka. Manifestacjami indywidualizmu były wszystkie inne kierowane do Boga wypowiedzi bohatera.

bym stworzył drugi świat

Hrabia Henryk ponowił niebezpieczną zabawę z czasów młodości. Gdy jego rówieśnicy wywoływali o północy duchy, on wywoływał światy. *„Bije druga na wieży kościoła*" (*Część pierwsza*) i bohater zapragnął raz jeszcze po latach przeżyć swoją chwilę demiurga, stwórcy i władcy światów:

Do mnie, państwa moje dawne, zaludnione, żyjące, garnące się pod myśl moją – słuchające natchnień moich – niegdyś odgłos nocnego dzwonu był hasłem waszym (*Część pierwsza*).

Indywidualizm zaznaczył się w odrzuceniu empirycznej, ziemskiej rzeczywistości i eskapistycznym, uzurpatorskim kreowaniu światów czysto subiektywnych, imaginacyjnych, transcendentalnych, w przeświadczeniu podmiotu w niczym nie ustępujących światu realnemu. Zmierzał do przezwyciężenia dualizmów świadomości i bytu, immanencji i transcendencji w ten sposób, że podmiotowe *ja* integrowałoby się poza cielesno-materialną rzeczywistością z pierwiastkiem absolutnym, transcendentnym, pierwiastkiem tajemnicy, nie dającej się nazwać ani pojąć.

Orcio poszedł w ślady ojca. Stał się twórcą i rewelatorem świata innego niż ziemska rzeczywistość. Jednakże nie był tak jak ojciec ekstrawaganckim eksperymentatorem. Jego kreatorstwem i wizjonerstwem wydawała się rządzić deterministyczna konieczność. Trudno wykluczyć, że przy ewokowaniu tej postaci towarzyszyła Krasińskiemu hipoteza ewolucjonizmu, w myśl której fenomen Orcia jako fundatora innego świata symptomatyczny byłby dla wyższego etapu ewolucji, tutaj zaznaczającej się dosłownie w obrębie <zmiany warty> między jednym a drugim pokoleniem. Przeklęty czy też błogosławiony dar poezji i metafizyki podyktowany został przez konstytucję fizyczną chłopca. Orcio musiał tworzyć świat nowy, własny, odmienny od świata realnego, albowiem zapadł na nieuleczalną ślepotę i ziemska rzeczywistość stała się dla niego całkowicie nieosiągalna. Modląc się do matki, by mógł być twórcą drugiego świata, uzasadniał to tym, że pierwszego nie mógł oglądać: „matko moja, naślij mi teraz obrazów i myśli, bym żył wewnątrz, bym stworzył drugi świat w sobie, równy temu, jaki postradałem" (*Część druga*).

Egzystencja dziecka miała specyficzny status. Polegała na istnieniu bardziej w świecie metafizycznym niż w świecie realnym. Wedle jednej z wypowiedzi ojca – Orcio to byt szczególny, „żyjący duszą za obrębami ziemi, a ciałem przykuty do ziemi" (*Część druga*). Ze światem realnym łączyło go tylko ciało. Wszakże wedle innej jeszcze wypowiedzi ojca Orcio miał ciało „do pajęczyny podobne, które lada myśl wielka rozerwie" (*Część druga*), więc ciała prawie nie miał, ciało nie więziło go w

[23] W. Nehring, *„Nie-Boska komedia" Z. Krasińskiego,* w: tenże, *Studia literackie,* Poznań 1984, s. 358.

okowach ziemskiej rzeczywistości, doczesny świat nie był właściwym wymiarem jego trwania.

Dziewiętnastowieczni krytycy widzieli Orcia w kategoriach ewolucji, wszakże pesymistycznie i katastroficznie odczytywanej. Mickiewiczowi (1798–1855) jawił się Orcio jako „ostatnia latorośl chorego, konającego społeczeństwa"[24]. Edward Dembowski (1822–1846) widział Orcia w optyce socjologicznej i klasowej jako symbol ginącego pokolenia arystokracji:

> Poeta też schorzałego mrzonek i pietystycznych marzeń świata jest Orcio wyrodkiem niedołężnym ostatniego pokolenia, ślepym na świat rzeczywisty, co go otacza, na świat społeczeński, a widzącym w krainie złudnej duchów, lunatykiem chodzącym po świecie, ale nie z tego świata, dziecięciem. co w jakimś wewnętrznym zachwycie żyć tylko może, biednym marzycielem przestającym z umarłymi, gdy wkoło niego cała pełnia świata wiruje żyjąc i rosnąc[25].

Miłość małżeńska, miłość idealna

Indywidualizm, izolacjonizm, monadyzm ciążył nad romantyczną koncepcją miłości. Krasiński w *Nie-Boskiej* przedstawił miłość małżeńską jako herezję materialistyczną, zaś miłość idealną jako herezję spirytualistyczną. Między biegunami tak pomyślanej opozycji rozpisał dzieje hrabiego Henryka.

Zrazu bohater zawarł związek małżeński, „zstąpił do ziemskich ślubów" (*Część pierwsza*), by przekroczyć zarówno dualizm podmiotu i przedmiotu, jak też dualizm immanencji i transcendencji. Małżeństwo stanowiło szansę, by stworzyć związek dusz, a zarazem zrehabilitować ciało, biologię, naturę, materię, nadać charakter absolutny światu zmysłowemu, ziemskiej rzeczywistości[26].

Według Krasińskiego syntezę świadomości i cielesności, ziemi i nieba uświęcił w sakramencie małżeństwa Kościół. Twierdzeniem tym romantyk spirytualista czynił chrześcijaństwo wizytówką dla swej herezji materialistycznej. Gdy Anioł Stróż zapewniał, że wierność małżeńska zbawi bohatera, mogło to oznaczać tylko zachętę dla spirytualisty, by wytrwał w tendencji do rehabilitacji materii, przekroczył izolacjonizm jaźni, dopełnił duchowość cielesnością, połączył niebo i ziemię.

W chrześcijaństwie koncepcja osoby ludzkiej i małżeństwa miała zupełnie inny sens niż w romantyzmie. U podstaw chrześcijaństwa tkwił realizm, podczas gdy romantyzm opierał się na spirytualizmie. Jak podkreślił Stefan Swieżawski (1907–2004), w koncepcji chrześcijańskiej człowiek wyróżniał się jednością duszy i ciała, stanowił *compositum* duchowo-cielesne. Dusza i ciało były dwiema substancjami cząstkowymi, łącznie tworzącymi jedną substancję całkowitą – człowieka. W arystotelesowsko-tomistycznej antropologii filozoficznej człowiek był całością złożoną z formy-duszy i z materii pierwszej-ciała. Dusza okazała się formą ciała:

---

[24] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci,* w: tenże, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. X, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 106.

[25] E. Dembowski, *0 dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim,* w: tenże, *Pisma,* redakcja: A. Śladkowska, M. Żmigrodzka, t. III, Warszawa 1955, s. 441.

[26] O rehabilitacji ciała i materii Andrzej Walicki, *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego,* Warszawa 1970; tenże, *Czyn, praca i twórczość* w *polskiej filozofii epoki międzypowstaniowej. Próba rewaloryzacji*, „Studia Filozoficzne" 1977, nr 4.

istotę anioła stanowi to, że jest on jestestwem czysto duchowym, nie związanym w bytowaniu z żadną materią; natomiast racją bytu i istotą duszy ludzkiej – to 'bycie' formą ciała[27].

Descartes ustanowił odrębność duszy od ciała, myślenia od materii, dychotomizował człowieka, rozbił jedność duchowo-cielesną ludzkiego *compositum.* U Descartesa *ja* stało się tylko duszą i to radykalnie przeciwstawiającą się ciału. Istotą duszy było myślenie, ciała – rozciągłość. Dualizm koncepcji Descartesa wyraził się w przeciwstawieniu *res cogitans – res extensa.* Kartezjański człowiek był:

substancją, której całą istotę czy naturę stanowi wyłącznie myślenie i która dla swego istnienia nie wymaga żadnego miejsca i nie zależy od żadnego przedmiotu materialnego. Tak, że to oto *Ja,* czyli dusza, dzięki której jestem tym, czym jestem, jest całkowicie odrębna od ciała i jest nawet łatwiejsza do poznania niż ono, a nadto, gdyby nie było wcale ciała, dusza nie przestałaby być tym wszystkim, czym jest[28].

Powołując się na Kartezjusza, Malebranche'a (1638–1715), Berkeleya, Kanta, z kolei Schopenhauer (1788–1860) rozwijał dychotomię podmiotu i przedmiotu, pisał o supremacji świadomości nad ciałem i materią:

Tym, co wszystko poznaje, a przez nikogo poznane nie jest, jest p o d m i o t. Na nim więc opiera się świat [...]. Podmiot ten każdy odnajduje w sobie, lecz tylko kiedy poznaje, a nie kiedy jest przedmiotem poznania. Przedmiotem natomiast jest już jego ciało [...]. Ciało jest bowiem przedmiotem wśród przedmiotów i podlega ich prawidłowościom[29].

Romantyk nie wierzył w możliwość przekroczenia spirytualizmu jaźni, kwestionował obiektywny charakter świata zewnętrznego, przekreślał małżeństwo jako związek dwojga istot duchowo-cieleśnych. W *Nie-Boskiej* symbolizowana przez małżeństwo synteza świadomości i ciała, świadomości i świata rozpadła się. Bohater odrzucił ją w imię pokusy transcendentalizmu i supranaturalizmu. Krasiński zademonstrował *experimentum crucis* małżeństwa i klęskę podmiotowości, podejmującej próbę wyjścia poza *ja* poprzez połączenie świadomości i cielesności, świata duchowego i świata materialnego. W spirytualiście wątpliwość budziło ciało, ziemski, doczesny świat, druga osoba, zbiorowość ludzka. Czy ciało mogło być komponentą syntezy? Czy świat materialny mógł być światem prawdziwym, światem *par excellence?* Czy realna była druga osoba, społeczeństwo jako wielość osób? Z formuły *cogito ergo sum* wynikał bezwzględny prymat świadomości i negacja świata realnego, zewnętrznego w stosunku do *ja.* Hrabia Henryk zawierając związek małżeński, podejmując próbę afirmacji świata realnego, drugiej osoby, ciała i materii stał na pozycjach z góry straconych. W *Nie-Boskiej* zatriumfowała idea indywidualizmu i spirytualizmu. Kartezjańskie *ja* nie dokonało skutecznie przekroczenia swych podmiotowych granic, swej izolacji od otaczającego świata. Metafizyczne znaczenie miała nadal tylko świadomość. Aspirowała ona zgoła do osiągnięcia świata transcendentnego, świat materii i ciała pozostawiając w pogardzie.

---

[27] S. Swieżawski, *Albertyńsko-tomistyczna a kartezjańska koncepcja człowieka,* w: tenże, *Rozum i tajemnica,* Kraków 1960, s. 255.

[28] R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach,* z oryginału francuskiego przełożyła, opatrzyła wstępem od tłumacza i przypisami W. Wojciechowska, Warszawa 1970, s. 39.

[29] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie,* przełożył, wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, t. I. Warszawa 1994, s. 33.

Krasiński zaprezentował również i poddał krytycznej analizie transcendentalno-spirytualistyczny wariant miłości. Miłość powinna mieć charakter czysto duchowy, być wyłącznie związkiem dusz. Koncepcja miłości oparta na małżeństwie absolutyzowała cielesność i tym samym stawała się nie do przyjęcia. Wystarczy wyobrazić sobie, argumentował poeta, że miłość nagle wygasa, wtedy z miłosnego związku zostają dwa trupy. Wedle romantyka chrześcijaństwo nie akceptowało ciała i materii, było najczystszej próby spirytualizmem. Miłość nie potrzebowała cielesności. Sakrament małżeństwa należało zakwestionować i odrzucić. Hrabia Henryk z typową dla siebie nonszalancją wezwał Boga, by przyświadczył jego indywidualistycznym i spirytualistycznym wywodom. Apologię ciała i materii sprokurowali najprawdopodobniej teologowie albo szatan:

> Boże, czyś Ty sam uświęcił związek dwóch ciał? czyś Ty sam wyrzekł, że nic ich rozerwać nie zdoła, choć dusze się odepchną od siebie, pójdą każda w swoją stronę i ciała, gdyby dwa trupy, zostawią przy sobie?(*Część pierwsza*).

Bohater wyartykułował opozycję żony i kochanki, kobiety i anioła. Żona jest istotą cielesną, „kobietą z gliny i błota" (*Część pierwsza*), należy bez reszty do sfery ziemskiej, uosabia skończoność egzystencji, zamykającej się w kręgu „ogródka i domku"(*Część pierwsza*). W związku małżeńskim także mąż staje się wyłącznie ciałem, żyje życiem bezdusznym, bezrefleksyjnym, traci kontakt z rzeczywistością, z prawdą bytu:

> Od dnia ślubu mojego spałem snem odrętwiałych, snem żarłoków, snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce – świat cały jakoś zasnął wokoło mnie na podobieństwo moje – jeździłem po krewnych, po doktorach, po sklepach, a że dziecię ma się mi narodzić, myślałem o mamce (*Część pierwsza*).

Kochanka-anioł nie ma ciała, jest „myślą myśli", „duszą duszy", pozwala trwać wyłącznie w sferze świadomości, w sferze ducha i łączyć się z transcendentnym, metafizycznym wymiarem bytu. Bezcielesna, eteryczna, ponadziemska dziewica to istota stworzona przez Boga, która później, skuszona przez szatana, pogrążyła się w cielesności, materialności, stała się kobietą:

> Przeklęta niech będzie chwila, w której pojąłem kobietę, w której opuściłem kochankę lat młodych, myśl myśli moich, duszę duszy mojej (*Część pierwsza*).

Hrabia Henryk postanowił złamać małżeńską przysięgę, odrzucić cielesne, materialne kajdany i w pozaziemskiej sferze połączyć się w czysto duchowym związku z anielską dziewicą, choćby nawet sfera pozaziemska i anielska dziewica były tylko wytworem jego solipsystycznej świadomości, kreacją jego jednostkowej wyobraźni:

> Znowu jesteś przy mnie – o moja – o moja, zabierz mnie z sobą. Jeśliś złudzeniem, jeślim cię wymyślił, a tyś się utworzyła ze mnie i teraz objawiasz się mnie, niechże i ja będę marą, stanę się mgłą i dymem, by zjednoczyć się z tobą (*Część pierwsza*).

Dziewica pojawiła się i zniknęła w ułamku sekundy. Może była naprawdę tylko myślą, snem, przywidzeniem, omamem, kreacją reprezentatywną dla poetyki subiektywizmu, nie istniała realnie poza kręgiem świadomości jednostkowego podmiotu:

Zostań się – nie rozpraszaj się jako sen. – Jeśliś pięknością nad pięknościami, pomysłem nad wszystkimi myśli, czegóż nie trwasz dłużej od jednego życzenia, od jednej myśli? (*Część pierwsza*).

Wszelako mogła nastąpić w owym momencie synteza dusz w sferze pozaziemskiej, mogły zostać przekroczone dualizmy świata materii i świata transcendencji, podmiotu i przedmiotu. Iluminacyjny zachwyt wystarczył, by bohater przekreślił ziemski świat, pożegnał się z nim już za życia i czekał odtąd tylko na powtórne pojawienie się kochanki. Jakoż ta przybyła, wzywając go, by odrzucił „ziemskie łańcuchy" i wzniósł się wraz z nią do „świata świeżego, bez końca, bez nocy" (*Część pierwsza*). Kartezjańska świadomość bohatera próbowała wydostać się poza sferę podmiotową i zarazem poza świat materii, ziemi. Dążąc z ekstatycznym przejęciem ku innemu, lepszemu światu hrabia Henryk odrzucił świat ziemski i zbiorowość ludzką, pogrążoną bez reszty w materializmie i pragmatyzmie życia. Przypominał w tym Kordiana, inną indywidualistyczną kreację literatury polskiego romantyzmu, spoglądającego ze skały Dover na codzienny kierat ludzkiej zbiorowości:

świat ludzi zostawiłem z tyłu – niechaj sobie tam każda mrówka bieży i bawi się dźbłem swoim, a kiedy go opuści, niech skacze ze złości lub umiera z żalu (*Część pierwsza*).

Wszelako mit idealnej, duchowej, eterycznej miłości nie zweryfikował się. Podniebna katabaza, którą miała uwieńczyć synteza podmiotu i przedmiotu, immanencji i transcendencji, zakończyła się fiaskiem. Runęła konstrukcja świata, oparta na negacji materialnego i cielesnego wymiaru bytu. Boska kochanka okazała się grobową marą. Idealny krajobraz, przedsionek wieczności, zamienił się w otchłanne uroczysko. Hrabia Henryk nie omieszkał wezwać Boga, by usprawiedliwił jego fascynację pozaziemskim pięknem, rozgrzeszył go z herezji spirytualistycznej:

Boże, czy Ty mnie za to potępisz, żem uwierzył, iż Twoja piękność przenosi o całe niebo piękność tej ziemi – za to, żem ścigał za nią i męczył się dla niej, ażem stał się igrzyskiem szatanów! (*Część pierwsza*).

Miłość małżeńska i miłość idealna, herezja spirytualistyczną i herezja materialistyczną – antynomie właściwe nowożytnej antropologii filozoficznej, w przeświadczeniu romantyka, mogła przezwyciężyć i rozstrzygnąć tylko historia.

Historyzm

Jako drugi fundamentalny składnik *Nie-Boskiej komedii* jawił się historyzm, koncepcja świata linearnego, pozbawionego jakichkolwiek ram transcendentnych, będącego tylko historią, ewolucją, procesem, stawaniem się w czasie. Świat stracił swą substancjalność, nie był już dziełem Boga. Bogiem stała się historia. Immanencja okazała się transcendencją. Idea historii jako nieskończonego *continuum* nadała nowy sens pytaniu tak o wieczność świata, jak o jego skończoność. Historyzm godził w podstawy kultury europejskiej. W paradygmacie historyzmu radykalnie zmieniał się sens tradycyjnych idei i wartości. Bóg, religia, metafizyka, wszelkie słowa i pojęcia były teraz określone przez historię, całkowicie zależne od czasu, nieodwołalnie skazane na zmienność i przemijalność. Według Aliny Witkowskiej – historyzm jako idea immanencji świata pozwalał na wyjaśnienie zasadniczej koncepcji i tytułu dzieła Krasińskiego:

> *Nie-Boska Komedia* znaczyć więc ma zapewne tyle co komedia ludzka rozgrywana w świecie, który nie chce znać Boga, 'nie-boskim', świecie jakby wyłącznie historycznym[30].

Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) napisał skrzydlate słowa:

> Shakespeare może powiedzieć: 'Ja znam Zło', a Calderon może powiedzieć: 'Ja znam Dobro', a Zygmunt może powiedzieć: 'Ja znam Historię'[31].

Parafrazując Norwida rzec można, że Krasiński nie tylko znał historię, ale w nią wierzył. W przekonaniu poety historia była Bogiem, absolutem realizującym się w czasie.

Tradycja antyczno-chrześcijańska a historyzm

Krasiński widział historię jako proces wcielania się absolutu. Wcielenie Chrystusa traktował jako fakt historyczny, zamykający jedną epokę dziejów i otwierający kolejną. Do czasów objawienia trwała epoka starożytna, była formacją pogańską i stanowiła tezę, wobec której formacja chrześcijańska, mająca charakter *par excellence* religijny, okazała się antytezą. O pojawieniu się i trwaniu chrześcijaństwa, o istocie tej religii decydowała logika dziejów, proces wcielania się absolutu w materię świata. Antyk i chrześcijaństwo jako dwie dotychczasowe epoki historii miały w wyniku dialektycznej syntezy utworzyć epokę przyszłą. Krasiński był przeświadczony zarówno o chrześcijańskim charakterze owej trzeciej epoki dziejów, jak i o chrześcijańskim charakterze swej koncepcji. Chrześcijaństwo w historiozofii *Nie-Boskiej* i w całej historiozofii Krasińskiego stanowiło epokę historyczną, etap w pochodzie ducha dziejów (*Weltgeist*). Witkowska konstatowała *quasi*-chrześcijański charakter sceny końcowej dramatu i zawartej w niej *implicite* wizji przyszłości: „Symboliczna obecność Chrystusa w finale utworu może sugerować, że będzie to epoka jakiegoś nowego chrześcijaństwa"[32]. Chrystus był symbolem ducha dziejów i trzeciej, nadchodzącej epoki. Taki sens miałoby zdanie Mickiewicza, że: „Dramat ten jest w istocie poświęcony zwycięstwu Galilejczyka"[33].

Krasiński w autokomentarzu do dramatu zawartym w liście z 17 I 1834 r. do Konstantego Gaszyńskiego (1809–1866) widział chrześcijaństwo jako kolejną po egipskiej i greckiej formację kulturowo-religijną, dialektyczną syntezę epok wcześniejszych, mającą charakter nieprzemijalny i ostateczny[34].

Historiozofia i antropologia filozoficzna

Do czego potrzebna była romantykom historia? Zdaniem Karla Löwitha interpretacja dziejów zawsze podejmowała problem zła i cierpienia, wynikającego ze zdarzeń historycznych. Nowożytna historiozofia założyła możliwość sukcesywnego usuwania zła i cierpienia, przyjmując ideę rzeczywistości jako procesu, stawania się, ewolucji:

---

[30] A. Witkowska, *Wielcy romantycy polscy. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Warszawa 1980, s. 216.

[31] C. Norwid, List do Ludwika Nabielaka z 7 IX 1858, w: tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. VIII: *Listy 1839–1861*, Warszawa 1971, s. 351.

[32] A. Witkowska, dz. cyt., s. 219.

[33] A. Mickiewicz, dz, cyt. , t. X, s. 137.

[34] Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 72.

Świat zachodni udzielił na pytanie o cierpienie dwu różnych odpowiedzi: w micie o Prometeuszu oraz w wierze w Ukrzyżowanego. Ani pogaństwo, ani też chrześcijaństwo nie padło łupem nowożytnej iluzji, że historia jest progresywnym procesem rozwoju, który rozwiązuje problem zła i cierpienia przez jego stopniową eliminację[35].

Nowożytni filozofowie i poeci wpisywali w historię antynomie indywidualizmu. Wierzyli, że nieprzezwyciężalne dylematy antropologii filozoficznej opartej na filozofii podmiotu pozwolą się przezwyciężyć w procesie dziejów.

Problematykę *Nie-Boskiej komedii* określiła z jednej strony historiozofia, z drugiej antropologia filozoficzna. *Nie-Boska* została poświęcona tyleż dziejom, historii, ile też jednostce, indywidualnemu podmiotowi. Przedstawiała system relacji między jednostką a zbiorowością oraz między jednostką a historycznym światem. W dramacie Krasińskiego refleksja nad historią oraz refleksja dotycząca koncepcji człowieka pozostawały do siebie w idealnej symetrii. Problematyka epistemologiczna i antropologiczna występowała w perspektywie historiozoficznej. Historia rozwiązywała aporie jednostkowej świadomości. *Nie-Boska komedia* była walką o kartezjańską świadomość, o jej związek z historycznym światem, o jej miejsce w procesie samorealizowania się absolutu w dziejach.

Byt w sobie i byt dla siebie

Podejmując w *Nie-Boskiej* kwestie epistemologiczne i antropologiczne, Krasiński wprowadził optykę ewolucjonizmu. Wedle poety – kartezjańską świadomość stanowiła wytwór określonego etapu ewolucji. Nie była jedynym modelem świadomości. Wcześniejszy etap reprezentowała świadomość, trwająca w jedności z ciałem i materią. Fryderyk Schiller (1759–1805) w rozprawie *O poezji naiwnej i poezji sentymentalnej* dokonał przeciwstawienia bytu harmonijnie jednoczącego pierwiastek świadomości z pierwiastkiem cielesnym i materialnym oraz bytu dramatycznie rozdartego na świadomość i cielesność. Jeśli świadomość kartezjańska należała do epoki kultury, świadomość tożsama z ciałem i materią należała do epoki natury. Romantycy wiązali świadomość kartezjańską z chrześcijaństwem, natomiast świadomość nie wyemancypowaną jeszcze z tożsamości duchowo-cielesnej kojarzyli z antykiem.

W traktacie rozpoczynającym *Część pierwszą* dramatu Krasińskiego kartezjańska, solipsystyczna świadomość człowieka współczesnego pojawiła się jako twór przeklęty, stokroć gorszy od bytów organicznie harmonizujących świadomość i ciało, ideę i materię. Jakże radykalnie różne od poety są dziecko i kwiat. Nie rozdziera ich dualizm, nie otrzymały nieszczęsnego daru świadomości. Romantyk zamiast klasycznej hierarchii i aksjologizacji istnień wprowadził oś ewolucji i nierzadko byty niższe, prostsze w rozwoju wartościował wyżej niż kartezjańską świadomość, byt pod względem ewolucji dalece zaawansowany i skomplikowany. W słowach skierowanych pod adresem poety kryła się dramatyczna ambiwalencja:

> Dziecię, co płacze na łonie mamki – kwiat polny, co nie wie o woniach swoich, więcej ma zasługi przed Panem od ciebie.– (*Część pierwsza*).

[35] K. Löwith, *Historia powszechna i dzieje zbawienia. Teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przełożył J. Marzęcki, Kęty 2002, s. 7.

W Orciu zrealizowała się antropologiczna *coincidentia oppositorum,* paradoksalna synteza etapu natury i etapu świadomości, niewinności i doświadczenia, dzieciństwa i wieku dojrzałego, bytu w sobie i bytu dla siebie, *en-soi* i *pour-soi.* Był dzieckiem, bytem niewinnym, naiwnym, a zarazem dysponował właściwą człowiekowi dojrzałemu samoświadomością. Przekraczał wymiar ciała, materii, ziemi, doświadczał transcendencji. Był dzieckiem sprzed upadku Adama, a jednocześnie dzieckiem przyszłości, prefiguracją upragnionej przez romantyków pełni człowieczeństwa, symbolem wymarzonego raju antropologicznego:

> Tymczasem wzrastasz i piękniejesz, nie ową świeżością dzieciństwa mleczną i poziomkową, ale pięknością dziwnych, niepojętych myśli, które chyba z innego świata płyną ku tobie [...] – Gdyby kwiat, co więdnie, miał duszę z ognia i natchnienie z nieba, gdyby na każdym listku, chylącym się ku ziemi, anielska myśl leżała miasto kropli rosy, ten kwiat byłby do ciebie podobnym, o dziecię moje – może takie bywały przed upadkiem Adama. – (*Część druga*).

Przy pomocy kategorii bytu w sobie i bytu dla siebie określił swą egzystencję Peer Gynt. Bohater żył „d l a s i e b i e // I w s o b i e t y l k o" (IV, 36-37)[36]. W *Nie-Boskiej komedii* przy pomocy kategorii bytu w sobie i bytu dla siebie zdefiniowany został Bóg. Okazał się nowożytnym podmiotem, istniejącym jednocześnie jako byt w sobie i byt dla siebie. Hrabia Henryk opisał pustkę egzystencji swego *ja* jako przeciwieństwo pełnego szczęśliwości i harmonii istnienia *ja* Boga: „cierpię tak, jak Bóg jest szczęśliwy, sam w sobie, sam dla siebie" (*Część druga*).

Historia i podział na epoki

Krasiński posługiwał się pojęciem historii, a także pojęciem epoki, czyli formacji kulturowej i cywilizacyjnej, pojętej jako całokształt zjawisk religijnych, filozoficznych, politycznych, społecznych, ekonomicznych, narodowych, określających kształt ludzkości i świata w danym przedziale czasowym. Epoka to etap w dziejach. Periodyzacja dziejów powinna uchwycić rytm i logikę następstwa epok.

Nowożytni dzielili historię i kulturę na epoki wedle parametrów politycznych, społecznych, ekonomicznych, przyrodniczych, jak też wedle wątków problemowych z zakresu epistemologii i antropologii filozoficznej. Powszechnie dominował podział na starożytność – chrześcijaństwo – epokę przyszłości, wykazujący zdecydowanie antropologiczne jądro.

Punkt wyjścia historiozoficznej trychotomii stanowiła reinterpretacja chrześcijaństwa i antyku. Chrześcijaństwu imputowano nowożytny indywidualizm oraz wynikające z indywidualizmu opozycje podmiotu i przedmiotu, duszy i ciała, immanencji i transcendencji. Wszelka „próba przywrócenia poczucia jedności i integracji musiała [...] uwzględniać znaczenie indywidualizmu"[37]. Według największego romantycznego myśliciela, Hegla (1770–1831), w chrześcijaństwie nastąpił rozbrat człowieka z Bogiem, światem i wspólnotą. Bóg stał się całkowicie transcendentny, nieznany, obcy swym wyznawcom, Królestwo chrześcijan nie było z tego świata. Nie utożsamiali się z doczesną rzeczywistością. Wędrowali i pielgrzymowali przez ziemski padół, nigdzie nie mając swojego stałego miejsca. Chrześcijanin wyizolowany był

[36] H. Ibsen, dz. cyt., s. 133.
[37] R. Plant, *Hegel. O religii i filozofii,* przekład J. Szafrańska, Warszawa 1997, s. 21.

ze wspólnoty. Hegel stwierdzał z ubolewaniem: „nasza religia pragnie kształcić ludzi tak, żeby stawali się obywatelami nieba, którzy zawsze spoglądają z wysoka, a to sprawia, że są obcy wobec ludzkich uczuć”[38].

Powodem zerwania więzi ze wspólnotą stał się indywidualizm. „Powstanie indywidualizmu było niewątpliwie bezpośrednią przyczyną zaniku poczucia przynależności do wspólnoty”[39] – pisał Raymond Plant referujący myśl Hegla. Warto jednak podkreślić z całym naciskiem, że to właśnie nowożytna idea indywidualizmu dała początek stworzonej przez romantyków wizji chrześcijaństwa. Wedle romantycznej historiozofii epoka chrześcijańska rozpoczęła się pod znakiem indywidualizmu i miała trwać dopóty, dopóki indywidualizm nie zostanie na mocy praw procesu historycznego przekroczony, zniesiony.

Romantyczna wizja antyku, dialektycznej antytezy chrześcijaństwa stanowiła retrospektywną utopię świata, w którym nie występował indywidualizm ani też jakiekolwiek związane z nim antynomie. Jeśli chrześcijaństwo ukształtowało się pod znakiem oddalenia od Boga, ucieczki od rzeczywistości, emigracji wewnętrznej, dualizmu duszy i ciała, zerwania więzi z rodziną, społeczeństwem, miejscem urodzenia, ojczyzną, to w Grecji Bóg był bliski ludziom i zdawał się występować bezpośrednio w świecie, człowiek charakteryzował się harmonią duszy i ciała, żył we wspólnocie opartej na silnych związkach etnicznych, trwał pośród ojczystego pejzażu, na rodzinnej ziemi. Hellenocentryzm był jedną z antycypacji nowożytnego kultu narodowej, plemiennej kultury, religii, wspólnoty.

August Cieszkowski (1814–1894) rozwijał trychotomiczną wizję dziejów. Głosił podział na: starożytność – chrześcijaństwo – epokę przyszłości. Chrystus stanowił cezurę między antykiem i chrześcijaństwem, epokami przynoszącymi dwa radykalnie różne modele świata, oparte na dwojakim ukształtowaniu relacji między podmiotem i przedmiotem. Antyk reprezentował jedność podmiotu i przedmiotu, chrześcijaństwo konstytuowało się na dualizmie podmiotu i przedmiotu. Chrześcijaństwo było epoką świadomości oderwanej od ciała, wyemancypowanej z jedności pierwiastka refleksyjnego i pierwiastka cielesnego, natomiast starożytność antyczna stanowiła epokę ciała, jedności pierwiastka refleksyjnego i pierwiastka cielesnego. Według Cieszkowskiego:

> Przed chrześcijaństwem panował, mianowicie, w dziejach okres zewnętrzności i bezpośredniej obiektywności; co się tyczy subiektywnego ducha, znajdował się on jeszcze na pierwszym szczeblu swego rozwoju, tj. na szczeblu *zmysłowości,* obiektywny zaś duch znajdował się też w swej najbardziej bezpośredniej formie: *abstrakcyjnego prawa.* Natomiast Chrystus przyniósł światu element wewnętrzności, refleksji, subiektywności. Zmysłowość podniósł on do poziomu wewnętrznej świadomości, prawo – do poziomu moralności; stąd też Chrystus stanowi ośrodek czasów minionych, ponieważ On jeden radykalną reformę ludzkości spowodował i wielką kartę dziejów powszechnych obrócił[40].

Zdaniem autora *Ojcze-nasz* po epokach starożytności grecko-rzymskiej i chrześcijaństwa nastąpi epoka, która będzie ich syntezą.

---

[38] Cyt. za: R. Plant, dz. cyt., s. 19-20.

[39] R. Plant, dz. cyt., s. 21.

[40] A. Cieszkowski, *„Prolegomena do historiozofii". „Bóg i palingeneza" oraz mniejsze pisma filozoficzne z lat 1838–1842,* wstępem poprzedził A. Walicki, opracowali J. Garewicz i A. Walicki, Warszawa 1972, s. 18.

Następstwo epok

Kluczowa dla historyzmu zasada następstwa epok powodowała, że najczęściej ukazywano kultury i cywilizacje przez pryzmat ich przemijania, zmierzchu, upadku. Dość wspomnieć Edwarda Gibbona (1737–1794) *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Każda formacja przeżywała swój nieuchronny kres, po niej przychodziła następna. Idee i wartości należały do określonej epoki, fazy dziejów. Religia, kultura podlegały prawom relatywizmu historycznego. Były zależne od formacji, następstwa epok w historii. Każda epoka miała swój koniec świata, swoją apokalipsę. Koniec świata przybierał rozmaitą postać w zależności od kultury i cywilizacji. Apokalipsa niejedno miała imię.

Cousin zgodnie z ideą historyzmu i progresywizmu pisał o przemijaniu kultury jako niepodważalnym prawie dziejów. Wykreślał asymptotyczną linię sukcesji epok antyku, średniowiecza, czasów nowożytnych, epoki przyszłej:

> Że wieki średnie były wielką epoką w historii ludzkości, że były koniecznie potrzebnymi, że były nawet pewnym postępem względnie do epok poprzedzających je, jest to prawda niezbita. Ale także jest to pewnym, że co miało w sobie zarody postępu, stało się przeszkodą, i że wiek średni, zastąpiwszy miejsce starożytności klasycznej, żył, ile żyć był powinien, i powinien był ustąpić nowej erze historycznej[41].

Cousin nie stawiał znaku równości między średniowieczem a chrześcijaństwem i dokonywał fuzji chrześcijaństwa i nowożytności oraz chrześcijaństwa i epoki nadchodzącej. Jego zdaniem „duch nowych czasów" to „prawy syn chrystianizmu"[42]. Chrześcijaństwo mogło być jak najbardziej źródłem cywilizacji nowożytnej i zalążkiem czasu przyszłego, byle tylko zdołało wyzwolić się z „ciemności i więzów średniego wieku"[43]. Mówiąc o „duchu nowych czasów" Cousin miał oczywiście na myśli nowożytne idee, skądinąd całkowicie sprzeczne z chrześcijaństwem, przede wszystkim indywidualizm i historyzm.

W *Doktrynie Saint-Simona* Bazarda (1791–1832) i Enfantina (1796–1864) idea historii i postępu zaznaczyła się w następstwie epok, formacji religijno-kulturowych i cywilizacyjnych. Zaproponowany został podział na cztery zasadnicze etapy dziejów: judaizm, klasycyzm, chrześcijaństwo oraz epokę, mającą dopiero nadejść. W kategoriach determinizmu przyrodniczego i ewolucji autorzy pytali o nową stolicę, religijne i geograficzne centrum świata. Prognozowali, że w wyniku biologicznej transfiguracji, palingenezy narodów i ras powstanie nowa ludzkość:

> Ogólny obraz rozwoju rodzaju ludzkiego, obejmujący monoteizm żydowski, politeizm grecki i rzymski oraz chrystianizm do dni naszych, ukaże z całą oczywistością to prawo POSTĘPU. Jerozolima, Rzym Cezarów i Rzym świata chrześcijańskiego – oto trzy wielkie miasta-przewodnicy rodzaju ludzkiego. Mojżesz, Numa, Jezus spłodzili ludy dziś już umarłe lub umierające. Kto będzie OJCEM przyszłej rasy? Gdzie jest miasto POSTĘPU, które powstanie pełne chwały na gruzach miast pokuty i odkupienia? Gdzie jest nowa Jerozolima?[44].

---

[41] V. Cousin, *Historia filozofii ośmnastego wieku*, t. I, s. 5.

[42] Tamże, t. I, s. 6.

[43] Tamże.

[44] Bazard Saint-Amand, Enfantin Barthélemy Prosper, *Doktryna Saint-Simona. Wykłady. Rok pierwszy 1839*, przedmową i objaśnieniami opatrzyli C. Bouglé i É. Halévy, tłumaczyła E. Bąkowska przy współpracy i pod redakcją L. Kołakowskiego, Warszawa 1961, s. 95.

Według Ignacego Chrzanowskiego (1866–1940) Krasiński przejął od Saint-Simona (1760–1825) historiozoficzny schemat następowania po sobie w historii ludzkości „epok organicznych" i „epok krytycznych" i ukazał w *Nie-Boskiej* świat w stanie rewolucyjnego wrzenia, wywołanego walką demokracji z arystokracją[45].

Kategorią schyłku epoki, końca świata, przełomu między światem obecnym a światem nadchodzącym posłużył się Krasiński w liście z 17 II 1832 roku do Reeve'a, charakteryzując saint-simonistów, a jednocześnie dając wykład swojego rozumienia dziejów, w tym także czasów współczesnych:

> Niebo, to u nich [saint-simonistów – M. Ś.] słowo nie na czasie, a tak bywa zawsze, kiedy społeczność dożywa ostatnich dni. Reprezentują rozkład naszej społeczności, ostatni szczebel naszego rozwoju: na wpół przebiegli, na wpół fantaści, najszlachetniejsze, najżywsze uczucia chcą wyrazić w formułkach matematycznych. Na próżno byś zamykał ich świątynie, oni i tak nie zginą, nie dlatego, że są prawdą, ale że są kłamstwem; a bywają epoki, w których kłamstwo zaczyna żyć własnym życiem, idzie swoją drogą. Ale gdy się to dzieje, można mieć pewność, że świat niewiele ma lat przed sobą, że gdzieś niedaleko rozwiera się ogromna przepaść, gotowa połknąć stare społeczeństwo, a w świecie, choć niedostrzegalne, istnieją już i zaczynają budzić się do życia nowe zalążki, z których powstanie nowa społeczność[46].

Poeta w swojej twórczości przedstawiał koniec epoki. Malował schyłek, czas chaosu, rozprzężenia formacji. W *Nie-Boskiej* skoncentrował się na upadku epoki chrześcijańsko-nowożytnej, w *Irydionie* nakreślił obraz zmierzchu starożytności. Nehring podkreślił obecność triadycznej periodyzacji dziejów w twórczości Krasińskiego:

> *Irydion* pisany jest z tego samego historiozoficznego stanowiska, z którego napisana była *Nie-Boska.* Jak *Nie-Boska* umieszczona jest na końcu epoki II-giej w życiu ludzkości, tak *Irydion* umieszczony jest na końcu I-szej epoki, tj. na końcu epoki pogańskiej[47].

Według Edwarda Porębowicza (1862–1937) Krasiński nie napisał *Nie-Boskiej* (1835 r.) ani *Irydiona* (1836 r.) jako ogniw triadycznej periodyzacji dziejów. Tworząc swoje dwa arcydzieła, nie miał jeszcze konsekwentnie przemyślanej koncepcji podziału historii na antyk, chrześcijaństwo i czasy przyszłe. Dopiero *Niedokończony poemat* (1839 r.) zaświadczył świadomość historiozoficznej triady[48].

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że *Nie-Boską komedię* spowijała atmosfera historiozoficznej syntezy, całościowego, panoramicznego ujęcia dziejów. Choć dramat skupiał się na jednej epoce, chrześcijańskiej, a nawet tylko na jej schyłku, agonii, przypominał zarazem o epoce poprzedniej, antycznej i prowokował do pytania o epokę trzecią.

Pułapka socjologizmu, historyzmu

Niejednokrotnie badacze popadali w socjologiczny i historycystyczny genetyzm. Tłumaczyli historiozofię Krasińskiego pochodzeniem społecznym poety, dziejowymi

---

[45] I. Chrzanowski, *Dwa problemy naczelne „Nie-Boskiej komedii" Krasińskiego. (Odczyt wygłoszony w Uniwersytecie Paryskim dnia 7 maja 1937 roku),* w: tenże, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki,* t. II, Kraków 1939, s. 140.

[46] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve,* t. I, s. 726-727 tekst francuski; t. I, s. 728-729 przekład.

[47] W. Nehring, *„Irydion" Z. Krasińskiego,* w: tenże, *Studia literackie,* Poznań 1984, s. 392.

[48] E. Porębowicz, *Triady Zygmunta Krasińskiego,* Lwów 1900, s. 4.

perypetiami klasy arystokratycznej, do której należał. Rozpatrywali *Nie-Boską komedię* przez spektrum społecznej, politycznej, ekonomicznej rzeczywistości przełomu XVIII i XIX wieku. Stefan Treugutt (1925–1991) potraktował *Nie-Boską* jako dzieło konserwatysty przerażonego rewolucją, arystokraty stojącego w obliczu końca własnej klasy społecznej, nie wahał się utożsamić Krasińskiego z hrabią Henrykiem:

> Jakże to charakterystyczny rys ideologii wstecznej i błąd myślenia konserwatystów: zagrożenie własnego świata uważają za zagrożenie całego świata, kryzys jednej formacji społecznej za rozbicie w ogóle wszelkiego porządku społecznego. Taką właśnie omyłkę rachunku historycznego popełnił hrabia Henryk, tak też szukał pocieszenia autor *Nie-Boskiej komedii,* gdy rewolucję uznał za ostatnie konwulsje starego świata, nie za początek odrodzenia[49].

Wacław Kubacki (1907–1992) szydził z Krasińskiego jako wroga rewolucji, w jego wizji dopatrywał się demonizacji procesów historycznych i społecznych, wymierzonych w Kościół i klasy posiadające:

> W rewolucyjnych latach 1846–1848 Krasiński nieraz chlubił się w listach do przyjaciół, że przeczuł ducha czasu i przewidział rozwój dziejów. *Nie-Boska komedia* stawała się nowoczesną, polityczną Apokalipsą, sybillińską księgą kapitalistycznej epoki, [...] Walki klas, konflikty społeczne, bunty i polityczne przewroty oraz powstania i wojny wyzwoleńcze niepokoiły autora *Irydiona* piekielnymi larwami. Historia 'apokaliptyczniała' pod nerwowym piórem obrońcy ' religii i chwały przeszłości' [...]. Truchlał przed zbliżającą się burzą. Nieustannie zapowiadał dzień sądu. Widział rękę bożą nad światem i nieuchronną zgubę ludzkości[50].

Mieczysław Inglot zastosował do *Nie-Boskiej* wytrych historycznego i klasowego determinizmu:

> Krasiński był reprezentantem sił społecznych skazanych na unicestwienie w wyniku procesów dziejowych. Klęskę własnej warstwy społecznej uznał za równoznaczną z zagrożeniem całej ludzkości[51].

Paralelizm historiozoficzny

Według Juliusza Kleinera (1886–1957) argumentem na rzecz tezy, iż dramat Krasińskiego zapowiadał nadejście trzeciej epoki, był paralelizm historiozoficzny między przełomem antyczno-chrześcijańskim a współczesnym. Krasiński „jak francuski historyk Michelet, historiozof Ballanche – widział analogię między epoką teraźniejszą a upadkiem świata starożytnego; uznawał wiek dziewiętnasty za nową epokę przejścia"[52]. Wymowa utworu była, zdaniem badacza, skrajnie pesymistyczna i katastroficzna, optymizm niosło, mające charakter nieorganicznego dodatku, zakończenie. Zwycięstwo nowego, lepszego świata nad złym i zepsutym światem obecnym „jasne być musiało dla tego, który uwielbił Krzyż w Koloseum – symbol tryumfu chrześcijaństwa nad materialną potęgą Rzymu"[53].

---

[49] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia,* opracował, posłowiem i aneksem opatrzył S. Treugutt, Warszawa 1977, s. 169.

[50] W. Kubacki, *Leonard – wielki mistrz sabatów rewolucji.* „Ruch Literacki", Rok I, listopad – grudzień 1960, zeszyt 3, s. 176.

[51] M. Inglot, *Rewolucja i „Apokalipsa" w „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego,* w: *W świecie literatury romantycznej,* praca zbiorowa pod redakcją W. Magnuszewskiego, Zielona Góra 1991, s. 165.

[52] J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia,* wybór i opracowanie J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 136.

[53] J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia,* s. 144.

Paralelizm między antyczno-chrześcijańskim a współczesnym przełomem dziejowym tkwił głęboko w myśleniu romantyków. Według Cousina:

> Wiek XVIII rozpętał burze. Ludzkość stąpała odtąd jedynie po ruinach. Świat miota się jeszcze w tym stanie chaosu, w którym już się niegdyś znajdował w okresie upadku starożytnych wierzeń, a przed triumfem chrześcijaństwa. Wówczas to człowiek błądził wśród sprzeczności, nie mogąc nigdzie znaleźć spoczynku, wydany na wszystkie niepokoje ducha i na wszystkie słabości serca, fanatyk i ateista, mistyk i niedowiarek, lubieżny i krwiożerczy[54].

Podobnie pisał Fryderyk Schlegel (1772–1829):

> Niejeden już postrzegł w historii politycznej naszej epoki, że Europa w przeciągu dwudziestu pięciu lat uległa wszystkim ewolucjom dawnego świata Rzymian, poczynając od pierwszych krwawych wstrząśnień Rzeczypospolitej, aż do napadów i przesiedleń barbarzyńskich ludów[55].

Lamennaise (1782–1854) we *Wstępie* do dzieła *O obojętności w przedmiocie religii* kreślił analogię między współczesną epoką materializmu, sensualizmu, indyferentyzmu moralnego i religijnego a epoką starożytnego Rzymu, bez reszty zdominowanego przez ciało i zmysły, przez epikurejskie uciechy i rozkosze, przez festyny, bachanalie i barbarzyńskie orgie. U schyłku antyku wraz z pojawieniem się chrześcijaństwa rozegrała się spektakularnie walka ciała z duchem, zmysłów z moralnością, mitologii z religią, rozpasania z cnotą. Może we współczesnej epoce, znaczonej przez rozpad, chaos i zagubienie ludzkiego świata, ponownie zajaśnieje światło wiary chrześcijańskiej, materializm pokonany zostanie przez spirytualizm, teocentryzm zajmie miejsce antropocentryzmu. Szansę religii w zmaganiach z ziemską rzeczywistością tylko na pozór są znikome. Wiara zdolna jest unicestwić każdą fizyczną, materialną i militarną potęgę. Nigdy nie należy tracić nadziei, że nastąpi powtórny wybuch chrześcijaństwa, dokona się ostateczne zwycięstwo ducha nad materią, religii nad pogaństwem:

> Wnet ją [religię chrześcijańską – M. Ś.] ujrzano, uzbrojoną w jedne tylko drzewo Krzyża, postępującą pośród uciech mamiących, pośród rozwiązłych religii świata zastarzałego w zepsuciu. Naprzeciwko świetnym uroczystościom pogaństwa, obrazom pełnym wdzięków czarującej mitologii, wygodnej rozpuście moralności filozoficznej, naprzeciwko wszystkim urokom pięknych sztuk i rozkoszy stawia ona pompę smutku, poważne i ponure obrządki, łzy pokuty, srogie groźby, przerażające tajemnice, straszliwą okazałość ubóstwa, wór, popiół i wszystkie znamiona zupełnego obnażenia i wielkiego postrachu. [...] Wówczas okropna wszczyna się wojna. Nie oszczędzają ni wieku, ni płci. Narzędzia męki, zydle katoskie, stosy, rusztowania okryły rynki, gościńce, pola, a nawet i najodludniejsze stepy. Do mordów przymieszały się igrzyska. Zewsząd się cisną, aby nacieszyć się konaniem i śmiercią męczonej niewinności, a barbarzyńskie krzyki *lwom chrześcijan* radosnym przerażają drżeniem tłumy krwią opiłe. Lecz wśród tych okropnych ofiar całopalenia, z pośpiechem niesionych już konającym bożyszczom, potrzeba aby każde z nich dobrane dla siebie miało ofiary, i wymyślne okrucieństwo nowe dla wstydu utwarza katownie. Znużeni na koniec oprawce zatrzymują się, topór im z rąk wylatuje, jakowaś siła niebieska z krzyża się wydobywa i już ich samych przenikać zaczyna. Za przykładem całych narodów przed niemi podbitych rzucają się do stóp religii chrześcijańskiej, która w zamianę ich żalu przyrzeka nieśmiertelność i już ich nadzieją obdarza tym to świętym godłem pokoju i zbawienia. Jaśniejąca jej chorągiew z daleka na gruzach zwalonego pogaństwa powiewa. Cezary zazdrosne sprzysięgli się na zgubę religii, a ona tron cezarów zasiadła. Jakże zwalczyła tak wielką potęgę? Oto wysta-

[54] V. Cousin, *O filozofii XIX wieku*, s. 217.
[55] F. Schlegel, *Filozofia życia*, przełożył J. Dębiński, t. II, Wilno 1840, s. 6.

wując swe piersi na miecze i oddając na łańcuchy swe bezbronne ręce. Jak zwyciężyła tyle wściekłości? Oto poddając się bez oporu prześladowcom swoim[56].

Według Charlesa Stoffelsa w epoce współczesnej reaktualizował się przełom antyczno-chrześcijański . Świat zmaterializowanej, barbarzyńskiej cywilizacji znajdował się w stanie dezintegracji, chaosu, nadchodził nieuchronnie porządek nowy, radykalnie odmienny, oparty na duchowości, wierze, mistyce:

Tak, koniec, nie świata jednak, lecz jednego ze światów nadszedł – koniec tego świata indywidualizmu, wojny, despotyzmu i prostytucji. Lecz odwróćcie głowę, i patrzcie, i słuchajcie ponownie: wszystkie serca, żywe jeszcze, wszystkie dusze dziewicze -- nie sąż one w mękach poczęcia świata nowego?... Zali ziemia cała nie jest, jak w czasie pierwszego przyjścia Zbawiciela, w osłupieniu i w oczekiwaniu?[57].

Paralelizm historiozoficzny między schyłkiem antyku i schyłkiem świata współczesnego wielokrotnie zaznaczał się w refleksji Krasińskiego. W liście do ojca pisanym 16 listopada 1831 roku z Genewy poeta porównał współczesny świat z chylącym się do upadku Rzymem starożytnym:

w podobnym jesteśmy położeniu do państwa rzymskiego, konającego pod napadem barbarzyńców. I wtedy cywilizacja wysokiego była doszła stopnia, i wtedy już ludzie nasycili się byli wszystkim do woli, do sytości: naukami, poezją, rozkoszami, krwią gladiatorów, więc wpadali w nudę i niemoc, a drudzy, jeszcze niezupełnie bezsilni, spieszyli z używaniem przyjemności życia, bo czuli koniec bliski, zagrażający[58].

Paralelę między upadkiem starożytnego Rzymu a kresem cywilizacji dziewiętnastowiecznej zawarł Krasiński w liście do Franciszka Morawskiego z 30 stycznia 1833 r. pisanym z Petersburga:

Rzymianom pod koniec cywilizacji starożytnej trzeba było igrzysk i biesiad, to był ich szał zmysłowy, ostatnia konwulsja zmysłowego świata. Teraz to jest nasz szał moralny, może ostatnia konwulsja naszego świata[59].

Romantyczne chrześcijaństwo Krasińskiego określał symbol drewnianego krzyża na arenie Koloseum. Poeta pisał o sobie w liście do Reeve'a z 1 XII 1831 r.: „jestem człowiekiem, który oddał cześć krzyżowi w Koloseum"[60]. Gabriel Sarrazin scharakteryzował autora *Nie-Boskiej* jako chrześcijanina pierwszych wieków: „W męczeństwie swym i wierze czerpał siły nadludzkie, wznosząc się ku szczytom heroizmu i prostoty chrześcijanina pierwszych czasów kościoła"[61]. Chrystianizm, martyrologicznie i spirytualistycznie pojęty przez Sarrazina, koił cierpienia poety: „Wewnętrzne rany duszy jego krwawią się i roztwierają i tylko wpływ idei chrystianizmu zagoić je zdoła"[62].

---

[56] H. F. R. de Lamennaise, *„Wstęp" do dzieła „O obojętności w przedmiocie religii"*, tłumaczenie z francuskiego S. W. C., Petersburg 1881, s. 19.
[57] Cyt. za: J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli,* t. II, Lwów 1912, s. 111.
[58] Z. Krasiński, *Listy do ojca.* opracował i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 270.
[59] Z. Krasiński, *Listy do ojca,* s. 305-306.
[60] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve,* t. I, s. 600 tekst francuski; t. I, s. 607 przekład.
[61] G. Sarrazin, *Poeta bezimienny.* (*Zygmunt Krasiński*), w: tenże, *Wielcy poeci romantyczni Polski. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński,* przekład z francuskiego W. Kiślańskiej, z przedmową J. Lorentowicza, t. II, Warszawa 1908, s. 79.
[62] G. Sarrazin, dz. cyt., t. II, s. 82.

W *Nie-Boskiej komedii* paralelizm historiozoficzny między epoką chrześcijańską a epoką antyczną pojawił się w rozmyślaniach Męża, oczekującego na spotkanie z Pankracym. Stanowił kanwę dla medytacji nad rolą jednostki w dziejach, symboliką wydarzeń historycznych. Wedle podania, zapisanego przez Plutarcha (ok. 50–125), Brutusowi (85–42 p.n.e.) przed bitwą pod Filippi ukazał się duch zabitego przez niego Juliusza Cezara (100–44 p.n.e.). Brutus przegrał bitwę i zakończył życie samobójstwem. Hrabia Henryk zarysował analogię między Brutusem i Juliuszem Cezarem a sobą i Pankracym:

> Niegdyś o tej samej porze wśród grożących niebezpieczeństw i podobnych myśli Brutusowi ukazał się geniusz Cezara. –
> I ja dziś czekam na podobne widzenie. – Za chwilę stanie przede mną człowiek bez imienia, bez przodków, bez anioła stróża – co wydobył się z nicości i zacznie może nową Epokę, jeśli go w tył nie odrzucę nazad, nie strącę do nicości. – (*Część trzecia*).

Przeciwko Pankracemu, gardzącemu Chrystusem w imię religii ludzkości, Mąż wysunął paralelizm epoki upadku Rzymu starożytnego oraz epoki współczesnej, przełamującej się w epokę nadchodzącą. Chrystus zwyciężył w tamtym czasie i będzie święcił triumf również w czasie najbliższym. Tak jak wówczas obróciła się w nicość materialistyczna formacja pogańska, tak teraz runie rewolucyjny materializm, ateizm i libertynizm. Chrystus zdruzgotał bogów antycznego politeizmu i pokona również boga ludzkości, boga antropocentryzmu i immanentyzmu. Paralelizm historiozoficzny, zakładający cykliczną sukcesję objawienia, stanowił dla Krasińskiego dowód na rzecz wiecznej prawdziwości i nieprzemijalności chrześcijaństwa. Trzecia epoka będzie epoką ponownego panowania religii Chrystusa:

> Widziałem ten krzyż, bluźnierco, w starym, starym Rzymie – u stóp Jego leżały gruzy potężniejszych sił niż twoje – sto bogów, twemu podobnych, walało się w pyle, głowy skaleczonej podnieść nie śmiało ku Niemu – a On stał na wysokościach, święte ramiona wyciągał na wschód i na zachód, czoło święte maczał w promieniach słońca – znać było, że jest Panem świata (*Część trzecia*).

Historiozoficzna analogia między przełomem antyczno-chrześcijańskim a przełomem współczesnym zamykała *Nie-Boską komedię*. „Galilaee,vicisti!" (*Część czwarta*) – zwyciężyłeś, Galilejczyku (Chrystusie), słowa cesarza rzymskiego, Juliana Apostaty, prześladowcy chrześcijan, które wyrzekł, gdy padł z ręki chrześcijanina w bitwie z Persami w r. 363 naszej ery, powtórzył Pankracy, współczesny wróg chrześcijaństwa, porażony świetlistą wizją Chrystusa ukazującego się na niebiosach.

Paralelizm przełomu antyczno-chrześcijańskiego oraz przełomu epoki współczesnej i epoki mającej nadejść wystąpił ponadto w głoszonym przez przechrztów i rewolucjonistów zamyśle powtórnego umęczenia Chrystusa. Ta odwrócona, karykaturalna postać paralelizmu świadczyła raz jeszcze, że Krasiński opowiadał się za chrześcijaństwem jako religią trzeciej epoki: „Przed wiekami wroga umęczyli ojcowie nasi – my go na nowo dziś umęczym i nie zmartwychwstanie więcej. –" (*Część trzecia*).

Nie-Boska komedia sygnalizowała historiozoficzną analogię między schyłkiem epoki starożytnej i schyłkiem epoki chrześcijańskiej. Głosiła dialektykę dziejów, opartą na następstwie epok, na idei syntezy, dokonującej się w rytmie triadycznym.

Katastrofizm czy optymizm historiozoficzny?

Wśród badaczy toczył się spór o to, czy dramat Krasińskiego miał sens katastroficzny, czy optymistyczny. Jeden z pierwszych interpretatorów, Julian Klaczko (1825-1906) odczytał zakończenie utworu jako pesymistyczne:

W samej rzeczy, w tej nie-boskiej komedii nic nie zostaje na ziemi wzburzonej, widnokrąg ze wszech stron zaćmiony. Tylko przy końcu zjawia się krzyż krwawy i płomienisty, ale więcej jako symbol kary, aniżeli zbawienia, zdający się schodzić na ziemię tylko jako pomnik nad grobem tak niezmiernym, jak wszechświat[63].

Kleiner wydobył eschatologiczny, apokaliptyczny wymiar dramatu:

[*Nie-Boska komedia*] To sąd ostateczny nad światem, który się kończy. Toteż wskazanie motywów końca świata i Sądu Ostatecznego nie jest stylizacją artystyczną. Jeśli przed oczyma przesunąć ma się i Antychryst, i ohydna parodia nawrócenia Żydów, i zjawa Chrystusa przychodzącego na sąd z mocą wielką i majestatem – jeśli ostatnie zdanie wypowiedziane przez samego poetę brzmi celowo: 'Dolina św. Trójcy obsypana światłem migającej broni i lud ciągnie zewsząd do niej, jak do równiny Ostatniego Sądu' – to dlatego, że logika myśli Krasińskiego na tym świecie [...] wypisała nieodwołalnie *Mane, Tekel, Fares*[64].

Kridl podjął tezę Kleinera o katastrofizmie *Nie-Boskiej* i optymistycznym wydźwięku nieorganicznego zakończenia:

Jego [zakończenia – M. Ś.] nadbudowa ideologiczna należy już do innego kompleksu pojęć, jest niezharmonizowana z całością, nie wynika z niej z dramatyczną koniecznością, nie jest rozwiązaniem konfliktu tragicznego. Idea Chrystusowa należy w owej epoce życia Krasińskiego do owych nieprzemyślanych jeszcze i nieskrystalizowanych wyobrażeń, o których wspominaliśmy powyżej; zrozpaczona, rwąca się i gubiąca w sprzecznościach myśl poety chwyta się ich, jak deski ratunku, chroniącej przed ostatecznym pogrążeniem się w chaosie, dającej chwilę ukojenia i spoczynku. Jest to instynkt raczej niż wiara – tęsknota i marzenie raczej niż jasno określona myśl religijna, przeczucie a nie pewność[65].

Kleinerowską interpretację ponowił Jerzy Starnawski, odczytując *Nie-Boską* jako „dramat głoszący pesymistyczny, ale jakże prawdziwy sąd nad ludzkością całą, dramat zwiastujący w zakończeniu zwycięstwo idei Chrystusowej i początek nowej epoki"[66]. Rzecznikiem interpretacji *Nie-Boskiej komedii* w duchu pesymizmu i katastrofizmu był Górski. Powoływał się na Mickiewicza, który – według badacza – odczytał *Nie-Boską* jako refutację „fałszywego mesjanizmu". Zdaniem Górskiego Krasiński mesjanistą nie był, przeciwstawił się mesjanistycznej atmosferze epoki, zaprezentował mesjanizm *a rebours,* przekonanie o rychłym końcu i zagładzie świata. Apokaliptyczny był sens tak utworu, jak tytułu. Krasiński napisał *Nie-Boską komedię* w opozycyjnym nawiązaniu do Dantego (1265–1321), by podkreślić swój „pesymizm zdecydowanego katastrofisty, kto wie, czy nie pierwszego w dziejach europejskiej myśli"[67].

---

[63] J. Klaczko, *Dwa utwory Bezimiennego Poety. „Nie-Boska komedia" i „Irydion"*, przełożył J. Jabłonowski, w: tenże, *Szkice i rozprawy literackie,* z upoważnienia autora przełożyli S. Tarnowski, J. Jabłonowski i A. Potocki, z przedmową S. Tarnowskiego, Warszawa 1904, s. 276.

[64] J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia,* s. 130-131.

[65] Z. Krasiński, *Dzieła,* pod redakcją L. Piwińskiego, z przedmową M. Kridla, t. I, s. XIII.

[66] J. Starnawski, *W świecie olbrzymów. Studia o twórczość i recepcji czterech wielkich romantyków,* Przemyśl 1998, s. 184.

[67] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia* [wydanie fotooffsetowe pierwodruku], [*Posłowie*] K. Górski, s. IV.

Zamanifestował „przekonanie, że żadne rozwiązanie nie jest możliwe i wobec tego świat nasz stoi w obliczu całkowitej zagłady”[68]. Górski lapidarnie ujmował relację między *Boską komedią* Dantego a *Nie-Boską komedią* Krasińskiego:

Boska komedia wprowadza nas zrazu w potworności kręgów piekielnych, aby stopniowo łagodzić grozę w obrazach czyśćca, a wreszcie przynieść radosne i wzniosłe rozwiązanie w wizjach raju. Tu zaś mamy *Nie-Boską komedię:* z piekła, w które przekształci się świat, zdążający rzekomo do szczęśliwości kwitnącego ogrodu, nie ma i nie będzie wyjścia. Wszystko skończy się na piekle, I w tym tkwi sedno katastrofizmu wyrażonego przez ten utwór[69].

Maria Janion dostrzegła w *Nie-Boskiej* – podobną do występującej w *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* Jean-Paula, a zwłaszcza w wersji, jaką nadała temu utworowi Mme de Staël (1766–1817) – „apokalipsę bez zbawienia”: „nagłe urwanie dziejów świata, bez nadziei na przyszłość. Pojawiło się odczucie dziwnego zawieszenia między Bogiem a nicością, coś co jest znane z *Nie-Boskiej komedii*”[70].

Chrzanowski wyeksponował w *Nie-Boskiej* optymizm, wynikający z przywiązania poety do chrześcijaństwa:

Myśl Krasińskiego jest jasna. Walka społeczna będzie trwała może jeszcze przez wieki, ale nie na wieki, przyjdzie czas, kiedy ludzkość zrozumie, że nie tylko główną, ale jedyną prawdą moralną życia społecznego jest Jezus Chrystus. Nie podzielał Krasiński poglądu Leroux’a, że religię chrześcijańską powinna zastąpić religia ludzkości, religia chrześcijańska będzie właśnie religią ludzkości, gwiazdą przewodnią nie tylko poszczególnych ludzi, ale i całych społeczeństw[71].

Sarrazin uważał, iż z końcowej sceny wynikało,

że religia Chrystusowa nie wyrzekła jeszcze swego ostatniego słowa, że nie przestanie ona panować nad wszelką zgrają groźnych ruin społecznych i że z nich to właśnie wykwitnie czystsza i świeższa, by – po okresach zniszczeń i szaleństwa – odnowić świat dawny, że znajdzie lekarstwo na cierpienia moralne, jak niemniej i wszelkie inne całej ludzkości[72].

Jakie argumenty przemawiały za optymistycznym wydźwiękiem tak sceny finałowej, jak całego dramatu?

Krasiński wierzył w historię. Zbawczy sens biegu dziejów był dla niego aksjomatem metafizycznym. Według Kleinera, argumentem na rzecz tezy o triadycznej koncepcji historiozofii i *Nie-Boskiej* była wiara poety w postęp: „Krasiński mimo wszystko zanadto przejął się wiarą w postęp, w rozwój ludzkości, wiarą, którą w. XVIII w spadku przekazał romantykom”[73]. Progresywizm to składnik wiary w historię, w sukcesywną przemianę świata, w teleologiczny wymiar dziejów. Według Witkowskiej – *Nie-Boska* tkwiła w paradygmacie historyzmu, palingenetyzmu i zapowiadała nadejście trzeciej epoki, albowiem już „samo myślenie wedle systemu palingenetycznego, zakładającego ciąg przekształceń społeczeństw w drodze ku celom finalnym, ku zbawieniu ludzkości,

[68] Tamże.
[69] Tamże, s. IV-V.
[70] M. Janion, *Temat jeanpaulowski,* „Ogród” 1991, nr 2, s. 113.
[71] I. Chrzanowski, *Dwa problemy naczelne „Nie-Boskiej komedii” Krasińskiego,* w: tenże, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki,* t. II, s. 141-142.
[72] G. Sarrazin, dz. cyt., s. 126.
[73] J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia,* s. 143.

stanowiło istotny składnik wyznawanej przez poetę filozofii historii"[74]. *Nie-Boska komedia* przedstawiała schyłek epoki i prowadziła do myśli o nadejściu epoki nowej. Pisarz zgromadził w swym obrazie rzeczywistości końca wieku motywy, które wskazywały na wewnętrzne, ukryte sprzeczności chrześcijańskiej formacji, były wręcz zaprzeczeniem chrystianizmu. Reakcję na spirytualizm i idealizm chrześcijaństwa stanowił materializm i ateizm współczesności, schyłkowej fazy chrześcijańskiego segmentu dziejów. Rewolucja, walka klas, socjalizm, masowe rzezie, rytualne orgie świadczyły, że nadszedł kres epoki i że zbliżył się czas jej dialektycznego przełamania się w epokę przyszłą.

Istotnym punktem historiozoficznego myślenia Krasińskiego o czasie przyszłym był agnostycyzm, przeświadczenie o niemożliwości odgadnięcia i określenia biegu dziejów, stawania się świata. Poeta odżegnywał się od odpowiedzi na pytanie, jaki kształt mogła przybrać rzeczywistość w trzeciej epoce. Chrześcijańska formacja rozciągała się aż po współczesność, ale jej ostateczny kres przesuwał się w nieskończenie odległą przyszłość. W liście do Gaszyńskiego z 17 stycznia 1834 r. Krasiński pisał:

> Ja wiem, że cywilizacja nasza ma się ku śmierci, wiem, że bliskie czasy, w których zbrodnie nowe przyjdą stare karać i same się potępić w obliczu Boga – ale wiem, że one nic nie utworzą, nie zbudują; przejdą jak koń Attyli i głucho po nich! Dopiero to, czego ani Ty, ani nikt nie zna, nie pojmuje, nadejdzie, wywinie się z chaosu i świat nowy z woli Boskiej, z przeznaczenia rodu ludzkiego zbuduje, ale wtedy i Twoje, i moje kości próchnem gdzieś będą[75].

Agnostycyzm poety podkreślił Nehring, analizując scenę finałową utworu:

> Poemat się tu urywa nagle i nieco apokaliptycznie, ale myśl poety jest dość widoczna, że z nawałnic 'trudu i rozdarcia', jak się Cieszkowski wyraził, chrześcijaństwo wyjdzie zwycięsko, że zstępujący Chrystus Kościół swój odbuduje, ale na tę daleką przyszłość rzucił poeta zasłonę[76].

Średniowiecze

Koncepcja średniowiecza jako epoki historycznej, wieków średnich – *maedia aetas* – zapoczątkowana została w renesansie. Przeciwstawiała to, co starożytne temu, co nowoczesne. W kolejnych stuleciach nowożytności obraz średniowiecza podlegał modyfikacjom. Jacques Le Goff pisał:

> Odrodzenie i epoka klasyczna widziały średniowiecze na czarno. Były to czasy sztuki nazwanej 'gotycką', czasy barbarzyńskiej scholastyki. [...] Ten bieg rzeczy zaczął odwracać romantyzm. Miłość ruin przeniosła się z antycznych świątyń na zburzone zamki warowne i niedokończone katedry. Namiętność do tych przedmiotów, pobudzających do marzeń, przeszła w pragnienie odnowienia ich, upiększenia, odbudowania albo nawet – tam gdzie były zaledwie śladem – zbudowania na nowo. Biegły w swoim kunszcie Violet-le-Duc miał i mniej szczęśliwych współzawodników. Zdumiony Een usiłował skryć w swoich wodach odbicia cudacznych sylwetek *Burgsersatzów* i podrabiane wieże katedry w Kolonii[77].

Krasiński w liście do ojca pisanym 30 stycznia 1833 r. nawiązał do romantycznego mitu średniowiecza jako epoki Dantego i katedr. Chrześcijaństwo, pojęte spiry-

[74] A. Witkowska, dz. cyt., s. 218.
[75] Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego,* s. 71.
[76] W. Nehring, *„Nie-Boska komedia" Z. Krasińskiego,* s. 366.
[77] J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy,* przełożyła H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1970, s. 9.

tualistycznie i transcendentalnie, dopełniał pierwiastek narodowy, etniczny, symbolizowany przez mitologię ludów Północy. Rzutowana w przeszłość harmonia chrześcijaństwa i narodowości była utajonym wyrazem nostalgii za syntezą przyszłości. „Każdy naród identyfikował swój nacjonalizm ze swoimi dziejami średniowiecznymi”[78]. Analogicznie do średniowiecznego chrześcijaństwa – jako formację opartą na pierwiastku narodowym – widział poeta antyk:

> Ja nieraz płaczę za średnimi wiekami, za ową poezją, która utworzyła Danta i dźwignęła katedry gotyckie. Jako błyskawicy służą za tło czarne chmury, tak jej tłem były podania Północy, skandynawskie sagi – a jako Eschylos przypomniał sobie świat zniszczony tytanów i natchnął się nim, i wskrzesił go na chwilę, tak Szekspir, chrześcijanin, przypomniał sobie mity zatracone Północy i wyrósł na olbrzyma[79].

W przeszłości wielki poeta stawał się piewcą epoki, formacji, kultury narodowej. Ajschylos (V w. p.n.e.) ocalił antyk, Szekspir (1564–1616) uwiecznił epokę chrześcijańską. Natomiast współczesność była pozbawiona poezji i poety. Cywilizacja wyparła i zniszczyła tradycję kulturową. Daleko było do harmonii narodów. W tymże liście Krasiński poddał druzgocącej krytyce największych współczesnych pisarzy, Chateaubrianda (1768–1848), Hugo (1802–1885), Balzaca, Janina (1804–1874), Sue (1804–1857), Nodiera (1780–1844), Soulié (1800–1847). Zarzucił im brak natchnienia, poezji, hołdowanie masowym gustom. Jedynie Byron (1788–1824) wykazał przebłyski ostatniego rycerza średniowiecza i Mickiewicz odróżnił się od współczesnych zdolnością do żarliwego poszukiwania prawdy. Do tych dwóch poetów można było nawiązać, próbując stworzyć syntezę chrześcijańskiej formacji dziejowej.

Krasiński w *Nie-Boskiej komedii* sięgnął do romantycznej wizji średniowiecza w ramach triadycznej periodyzacji dziejów. Gotyckiej przeszłości już nie ma, ale na świadomym swego powołania twórcy spoczywa tym większa odpowiedzialność za bieg historii i kształt nadchodzącej przyszłości. Średniowiecze stanowi alternatywę religijną, etyczną, światopoglądową dla współczesnego nihilizmu. W odległej przeszłości tkwią korzenie tradycji, imponderabilia, zagubione przez dzisiejszą ludzkość. Czy wielka jednostka sprosta swemu powołaniu?

> Dajcie mi przeszłość zbrojną w stal, powiewną rycerskimi pióry. – Gotyckie wieże wywołam przed oczy wasze – rzucę cień katedr świętych na głowy wam. – Ale to nie to – tego już nigdy nie będzie. – (*Część trzecia*).

Apologia poezji

Krasiński zawarł w *Nie-Boskiej* dyskusję nad poezją. Głównym bohaterem dramatu uczynił poetę. Wedle romantyka poezja to „matka Piękności i Zbawienia”(*Część pierwsza*). Przewyższa filozofię, teologię i naukę, te bowiem posługują się rozumem i podporządkowanym mu słowem, logosem. Natomiast poezja stanowi władzę pozadyskursywną, pozarozumową, pozaintelektualną, jest mową intuicji, serca. Poeta musi nade wszystko strzec się niebezpieczeństwa dyskursu, oddzielenia się od poezji „przepaścią słowa”(Część *pierwsza*).

---

[78] J. Le Goff, dz. cyt. , s. 10.

[79] Z. Krasiński, *Listy do ojca,* s. 306.

Wedle powszechnego na przełomie wieków XVIII i XIX przekonania poezja była „tym najpierwszym i najdzielniejszym organem, przez który naród objawia swoje uczucia i swój sposób myślenia"[80]. Pozostawiała daleko w tyle filozofię, teologię i wszelkie inne formy ekspresji i komunikacji oparte na dyskursie, gdyż jej samej dyskurs się nie imał, o poezji mówić było niepodobna:

> Ale któż o tym wyższym i niewysłowionym natchnieniu mówić zdoła, które jak ogień w gromach i błyskawicy przelotny, wszystko trawiąc i pożerając, czuć siebie i szanować, ale nie pojmować zdumionemu stworzeniu pozwala[81].

Józef Ignacy Kraszewski (1818–1887) przyznawał historii literatury prym wśród dyscyplin humanistycznych, utożsamiał historię literatury z historią dziejów ducha narodu i ludzkości:

> powszechnie przyjęto wszędzie na określenie dziejów ducha ludzkiego nazwę historii literatury, która jest działalności tego ducha najostateczniejszym i najwybitniejszym wyrazem[82].

Jak wskazał Hans Robert Jauss, w paradygmacie historyzmu doniosłą rolę odgrywała idea literatury jako najważniejszego środka ekspresji świadomości narodowej:

> Zespół wszystkich zjawisk literackich miał szerzyć ideę narodowego indywidualizmu. Jedynie nieledwie boski indywidualizm narodowy był w stanie szeregowi dzieł wytyczyć kierunek i cel. [...] Literatura stała się najwyższym medium, w którym żywioł narodowy mógł się odnaleźć, od swych *quasi*-mitycznych początków aż do osiągnięcia narodowej klasyki[83].

Status poezji był skrajnie podmiotowy, spirytualistyczny, irracjonalistyczny. Nie należała ona do świata i nie dawała się zweryfikować na drodze racjonalnego poznania. By ją poznać i osiągnąć, by jej dostąpić, trzeba było dokonać nadludzkiego wysiłku, przedrzeć się poza wymiar realnej rzeczywistości, a ponadto uczynić to w określonym punkcie historii. Trudno orzec, na jakiej podstawie poezja mogła przypaść komuś w udziale, zostać mu dana. Dość, że oznaczała przekroczenie dualizmu świadomości i rzeczywistości, a zarazem dualizmu świata realnego i świata transcendentnego, jak też wreszcie odgadnięcie zamiarów rozumu historycznego, ducha narodu (*Volksgeist*) i ducha dziejów (*Weltgeist*). Poezja jako czyn historyczny przynosiła ostateczne uśmierzenie podmiotowych dualizmów.

Krasiński uzmysłowił problem wieku, ukazując poetę jako kartezjańską świadomość. Poeta wydawał się demiurgiem, władcą świata i ludzi, twórcą równym Bogu. Tworzył kosmos. Niebo, gwiazdy, morze, kontynenty, społeczeństwa podlegały tyleż opisowi, co kreatorskiemu *fiat* poety. Choć jednak tworzył, nie był Bogiem. Choć dostępował piękna, pięknem nie był. Nie partycypował w kosmosie, choć decydował o nim i podporządkowywał go sobie w mimetycznym geście. Demiurg, kreator, kapłan bytu, stanowił egzy-

[80] F. S. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, w: *Oświecenii o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*, opracowali T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995, s. 373.

[81] J. P. Woronicz, *Rozprawa o pieśniach narodowych*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*, s. 8-9.

[82] J. I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*, Warszawa 1879, s. 8.

[83] H. R. Jauss, *Zmiany paradygmatów w nauce o literaturze*, przełożył W. Bialik, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył H. Orłowski, przełożyli M. Łukasiewicz, W. Bialik, M. Przybecki, Warszawa 1986, s. 151.

stencję niepełną, hybrydalną świadomość, która nie może wyjść poza siebie, nie ma prawa włączyć się w rzeczywistość. Uczestniczyłby w harmonii świata, w realności kosmosu, gdyby nie był świadomością kartezjańską, odseparowaną od świata, od zbiorowości, od Boga. Pisząc, decydował się na uzurpację, mistyfikację, dramat układał. Zawsze mścił się na nim brak jedności, spoiwa wiążącego świadomość kartezjańską z bytem.

Serce jako szyszynka Kartezjusza

Kartezjusz widział w szyszynce element łączący duszę z ciałem. Romantycy zamienili szyszynkę Kartezjusza na serce. *Cogito* kojarzyło się z rozumem, serce kojarzyło się z ciałem, z organizmem i miało likwidować dualizm, łączyć świadomość z ciałem, rzeczywistością, kosmosem. „[...] wyobraźnia bez serca to tyle, co sam Szatan" – stwierdzał poeta w liście do Reeve'a z 6 I 1833 roku[84]. W rozpoczynającym *Nie-Boską komedię* prologu pisał Krasiński o poecie jako tym, który winien łączyć w sobie rozum i serce, przekraczać pas izolacyjny między świadomością i rzeczywistością, podmiotem i przedmiotem. Natchnienie, talent, proroctwo, rewelatorstwo, duchowe przywództwo, charyzmatyczne oddziaływanie na zbiorowość i świat historyczny – wszystkie te i inne wyróżniki bycia poetą dawały się sprowadzić do epistemologicznego spoiwa, jakim było serce.

Krasiński napisał *Nie-Boską,* bo odkrył kilka źródeł filozoficznej pewności. Jednym źródłem okazała się historia. Innym źródłem stało się serce, szyszynka romantyka. Regułę epistemologiczną, antropologiczną i historiozoficzną wypowiadał Anioł Stróż: „błogosławiony pośród stworzeń, kto ma serce – on jeszcze zbawion być może" (*Część pierwsza*). Serce pozwalało na syntezę świadomości i ciała, świadomości i świata. Pozwalało na intuicję historyczną, integrację jednostkowej, kartezjańskiej świadomości z duchem dziejów.

Między Mężem i Pankracym rozegrał się pojedynek na serca. Obydwaj bohaterowie rozumieli poezję jako przewodzenie historycznemu światu, kreowanie dziejów. Poezja decydowała o wielkości duchowego i politycznego przywódcy mas. Do prowadzenia tłumów, do kierowania epoką potrzeba było męża opatrznościowego, potrzeba było „myśli, siły i wiary Boskiej"[85]. Wiara ta miała iść nie z Kościoła, tylko z jednostki, stanowiącej medium między ludzkością i ziemskim światem a transcendencją. Nehring w ślad za Mickiewiczem zauważył, że „obok hrabiego nie ma jako reprezentanta przeszłości żadnego kapłana chrześcijańskiego, bo ów arcybiskup, który hrabiego mianuje wodzem w twierdzy św. Trójcy, jest figurą bez znaczenia"[86]. Poezja wypierała religię i Kościół, gdyż miała do dyspozycji serce i to stawiało ją najwyżej w hierarchii dostępnych społecznie form kontaktu z absolutem. Misyjna, soteryczna funkcja poety kulminowała w kierowaniu ludzkością i historycznym światem.

Pankracy widział w hrabim Henryku poetę dziejów, kreatora historii. Czuł paraliżującą świadomość, że hrabia mógł być większym poetą niż on. Obawa przed wielkością przeciwnika hamowała marsz Pankracego w przyszłość: „czyż duch mój napo-

[84] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve,* t. II, s. 69, tekst francuski; t. II, s. 70 przekład. Zob.: J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia,* s. 139.
[85] W. Nehring, *„Nie-Boska komedia" Z. Krasińskiego,* s. 368.
[86] Tamże.

tkał równego sobie i na chwilę się zatrzymał?" (*Część trzecia*). Pankracy uwodził tłum „błogosławieństwem wielkiego rozumu – nie serca – precz z sercem, z przesądami" (*Część trzecia*). Myśl rewolucjonisty, dążącego do uformowania nowej epoki, nie mogła trafić w rytm dziejów, połączyć się z absolutem historii: „świat nowy utworzyłaś naokoło siebie – a sama błąkasz się i nie wiesz, czym jesteś" (*Część trzecia*). Jednakże hrabia Henryk w równym stopniu jak Pankracy przeżywał dylematy indywidualizmu. Nie wiedział, czy jest poetą, obdarzonym sakrą i charyzmą. Bał się, że nie wyjdzie poza swoje *ja*. Zginęli obydwaj bohaterowie. Chrzanowski konkludował: „Oto tragedia dwóch ludzi bez serca!..."[87].

Misja wobec ludzkości i historii

Romantyk nieustannie ponawiał fundamentalne pytanie, jak zwalczyć indywidualizm, *maladie de siecle*. W jaki sposób świadomość zawieszoną w ontologicznej próżni przekształcić w świadomość zintegrowaną z ciałem, zbiorowością, naturą, historią, Bogiem. Zdaniem autora *Nie-Boskiej komedii* szansę poety, tego bytu nieuleczalnie, zdawałoby się, monadycznego i solipsystycznego, stanowiła misja wobec ludzkości i historii.

Indywidualizm przekroczony został w braterstwie i miłości do ludzi, w zaangażowaniu w historyczną rzeczywistość. Nadal zaznaczał się jako posłannictwo jednostki, stojącej na czele zbiorowości w określonym punkcie dziejów. Przywództwo duchowe, religijne, polityczne, plemienne było paradoksalnym przezwyciężeniem indywidualizmu, utrzymywało go w wyższej, dialektycznej postaci, przynosiło model jednostki przewodzącej masom w danej epoce. Krasiński głosił ideał poety jako przywódcy pełnego braterskiej miłości do bliźnich, aktywnie wpływającego na bieg dziejów i kształt historycznego świata: „On będzie kochał ludzi i wystąpi mężem pośród braci swoich. –" (*Część pierwsza*).

Poezja stała się hasłem do walki o szczęście ludzkości, określiła się jako wezwanie do czynu historycznego. „Postęp, szczęście rodu ludzkiego" (*Część trzecia*) były ideałami tak Pankracego, jak hrabiego Henryka. W apostrofie do poezji mówił Krasiński o poecie, któremu dane było wypełnić swoje powołanie – misję wobec ludzkości i historii:

> Błogosławiony ten, w którym zamieszkałaś, jak Bóg zamieszkał w świecie, niewidziany, niesłyszany, w każdej części jego okazały, wielki, przed którym się uniżają stworzenia i mówią: 'On jest tutaj.' (*Część pierwsza*).

---

[87] I. Chrzanowski, *Dwa problemy naczelne „Nie-Boskiej komedii" Krasińskiego*, w: tenże, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. II, s. 141.

IRYDION.

Ex [illegible] —
Lucanus.

. . . . . . Aestuat ingens,
Uno in corde pudor mixtoque insania luctu,
Et Furiis agitatus amor et conscia virtus.
Aeneidos, Lib. X.



PARYŻ,
W DRUKARNI I KSIĘGARNI A. JEŁOWICKIEGO I SPÓŁKI,
Przy ulicy [illegible] Saint-Germain, n° [illegible].

1836.

Maciej Szargot
(Katowice)

„APOKALIPTYCZNE PODRZUTY HISTORII”[1] W *IRYDIONIE* ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

1.

> Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzęga i szaleje – bogi i ludzie szaleją. [s. 563][2]

Tak zaczyna się *Irydion*[3]. Autor dramatu komentuje ten obraz w przypisach:

> Niniejsza powieść pomyślaną jest w trzecim wieku po Chrystusie. – Stan państwa rzymskiego w tych latach był stanem konania – rozwiązywania się – dezorganizacji. – Wszystko, co niegdyś było życiem jego, co sprawiało ruch jego postępowy i byt, teraz wracało w nicość, w wieczność, słowem: umierało – przetwarzało się. – [s. 732]

Koniec, zepsucie, rozprzężenie, szaleństwo, konanie, rozwiązywanie się, dezorganizacja, regres, umieranie, przetwarzanie się... Brakuje tylko samego słowa „apokalipsa”, ale przecież i ono pojawi się w dramacie – w cytowanych już przypisach:

> Od śmierci Chrystusa aż do połowy prawie średnich wieków trwała w chrześcijaństwie posępna wiara, że świat bliski ciągle końca i sądu ostatniego. – [...] Najbardziej do ustalenia tej wiary przyłożyły się natchnienia św. Jana na wyspie Patmos, zawarte w znanej księdze *Apocalypsis*. – [...] Państwo rzymskie oczewiście wtedy zbliżało się do śmierci. – Co potem nastąpić miało, nie mogło wcisnąć się w mózgi ludzi żyjących wśród państwa tego – a zatem bez dalszych domysłów świat cały na śmierć skazywali błędnym przeczuciem. – [s. 756-758].

Dowiadujemy się więc, że dla Krasińskiego koniec świata (apokalipsa) oznacza zmierzch pewnej formacji (w tym wypadku: cesarstwa rzymskiego, a wraz z nim starożytnego świata i pogaństwa) i przemianę, a nie zagładę wszystkiego (to ostatnie rozumienie apokalipsy zostało w tymże przypisie przedstawione jako błędne i naiwne)[4].

Motyw ten przejawia w dramacie na cztery sposoby. Stykamy się bowiem, po pierwsze – z zapowiedziami, wizjami proroczymi i oczekiwaniem apokalipsy. Po drugie – z obrazami degeneracji, zepsucia i zniszczenia świata (co zwiastuje jego bliski upadek). Po trzecie – z przedstawieniami regresu, powrotu do wcześniejszych form. Te trzy odmiany motywu można było zaobserwować już w przytoczonych wyżej cy-

---

[1] Z. Krasiński, *Magnetyczność*, w: *Pisma. Wydanie Jubileuszowe*, t. 7, Kraków 1912, s. 165.

[2] Wszystkie cytaty z *Irydiona* pochodzą z wydania: Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. I, Warszawa 1973. W nawiasach podaję numery stron.

[3] Juliusz Kleiner pisze o „powtarzanych motywach słownych: koniec, świat, kona, szaleje, ziemia, niebo” jako o uwerturze dramatu (J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, Warszawa 1998, s. 59).

tatach. Czwartym sposobem przywołania apokalipsy jest przedstawienie klęski żywiołowej, rozbudzonych sił natury. Pojawia się ono tylko raz, jako tło dla obrazu katakumb i dla rozmowy Masynissy z chórem szatanów: mamy do czynienia z podziemnymi hukami, trzęsieniem ziemi, buchającymi spod jej powierzchni ogniami, piorunami, a nawet ze słupami ognia [s. 653-657].

Oczekiwanie końca świata jest niemalże powszechne w dramacie. Marzą o tym chrześcijanie i ród Irydiona, a nawet Heliogabal, snujący z tytułowym bohaterem plany zniszczenia Romy [s. 610-615]. Obawiają się apokalipsy barbarzyńcy [s. 736] i stoicy, którzy „smutnym wzrokiem spoglądali na świat obumierający, ale nie szli go ratować" [s. 763].

Degeneracja dotyczy samego państwa, jego ustroju, moralności, religii... Jej szczególnym wyrazem jest w dramacie upadek wielkich rodów, których ostatni przedstawiciele (Scypion, Werres) stali się nędzarzami, niewolnikami, gladiatorami, podczas gdy Rzymem rządzą synowie liktorów i kupców [s. 619, 675]. Poniżenie dawnej arystokracji symbolizuje także pogrzebanie świetności republiki i triumf cesarstwa (czasy cezarów pojmowano jako powolny upadek Rzymu[5]). Upadek republiki wpisuje się w całą serię klęsk Rzymu, przypominaną w dramacie niby refren [np. s. 574, 703] i kojarzoną z żałobnym toposem *ubi sunt*:

> Gdzie postacie, które tak dumnie i wzniośle kroczyły dawniej po twoich siedmiu wzgórzach, o Rzymie? – Gdzie patrycjusze twoi z nożem ofiarnym i włócznią w ręku, z sercem pełnym tajemnic, z chmurą zgrozy na czole, ojcowie rodzin, ciemiężcy plebejanów, okróciciele Włoch i Kartagi? Gdzie westalka, wstępująca w milczeniu z ogniem świętym na schody Kapitolu? [s. 563]

Zmierzch państwa zostaje jednak najlepiej ukazany w postaci cesarza-dekadenta (identyfikowanego z Rzymem – s. 582), nadającej światu przedstawionemu w dramacie rysy bizantynizmu[6].

Ten sam symbolicznie ukazany cesarz, potraktowany przez Krasińskiego nie „jako indywiduum", lecz jako „faktum historyczne", „uczłowieczenie" mitów wschodnich, „symbol wschodni", [s. 746] objawia cechy regresu:

> – Heliogabal był starcem przez świat otaczający, a był młodym przez siebie [...]. Ten starzec, ta jednostka spróchniała i zmagająca się sama z sobą, to dziecię zgrzybiałe [...]. [s. 740]

Hieronim Chojnacki widzi tu użycie antycznego toposu „starego młodzieńca"[7] – w istocie, moim zdaniem, mamy do czynienia z jego odwróceniem, bowiem *puer senilis* (*senex*) miał przecież wyobrażać doskonałość[8]. Heliogabal jest starcem jako symbol degeneracji i dzieckiem jako symbol regresu. Zdziecinnienie i osłabienie władcy Rzymu podkreśla Elsinoe, nazywająca Heliogabala „dzieciną karmioną

---

[5] Tamże, s. 60.

[6] O degeneracji i dekadentyzmie (a można by jeszcze wspomnieć, zgodnie z regułą aliteracji, i o dandyzmie) Heliogabala piszą J. Kleiner, dz. cyt., s. 62, 175, W. Kubacki, *Wstęp*, w: Z. Krasiński, *Irydion*, oprac. W. Kubacki, Wrocław 1967, s. XXVIII, XLIV–XLVI, LXXXVI–LXXXVIII. Skojarzenie Heliogabala z dandyzmem znajdziemy i w innym dziele romantycznym, w *Williamie Wilsonie* E. A. Poego, którego bohater o bardzo wyraźnych cechach dandysa, stwierdza, iż „ku potwornościom, nie znanym nawet Heliogabalowi, zdążał krokami olbrzyma" (E. A. Poe, *William Wilson*, przeł. S. Wyrzykowski, w: *Opowieści niezwykłe*, Wrocław 2000, s. 17, 33).

[7] H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy". Maria, Irydion, Lilla Weneda*, Gdańsk 1998, s. 95-96.

[8] Por. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 107-110.

móżdżkami ptasząt", która „palcami z wosku [...] rękojeści miecza utrzymać nie potrafi", i przeciwstawiająca go bohaterom Północy [s. 586-588].

2.

Obrazy apokalipsy są w utworze przywoływane wielokrotnie i wcale nie zawsze w odniesieniu do Rzymu. Czytelnik styka się z całą panoramą ginących światów: historycznych i mitycznych.

Pierwszą apokalipsą, a zarazem źródłem wszystkich następnych, jest wspomniany w utworze upadek zbuntowanych aniołów [s. 657-658]. Mówi się także o klęskach: Babilonu [s. 635], podbitej przez Rzym Italii i Kartaginy [s. 563], Grecji [s. 571-572], „miast Wschodu" i Jerozolimy [s. 611]. Giną ofiary Rzymu zmienione w „milczące pustynie, grodów na piasek rozmielone gruzy", „mogiły plemion" [s. 702] – ale nie tylko. Pisałem już przecież o klęskach spadających na sam Rzym. Wspomniałem także o tych, które nie mają historycznego wymiaru. Wydaje się, że świat *Irydiona* jest morzem ruin, a jego dzieje – niekończącym się ciągiem katastrof, zgodnie z horacjańskim mottem utworu: *Et cuncta terrarum subacta* [„Padł w proch okrąg świata ogromny" – s. 559].

Wacław Kubacki ma chyba rację, kiedy jako źródło utworu wskazuje opowiedzianą przez Polibiusza (potem przez Appiana i Chateaubrianda) historię o Scypionie płaczącym na ruinach Kartaginy, a później rozmyślającym długo nad losem historycznych i mitycznych potęg: Trojan, Asyryjczyków, Medów, Persów, Macedończyków... I to nie tylko dlatego, że w *Irydionie* odezwała się myśl Polibiusza, iż Rzym zginie wskutek swoich podbojów, jak zginęły poprzedzające go mocarstwa. Nie tylko dlatego też, że występująca w dramacie postać Masynissy nosi imię współsprawcy i świadka opisanej przez greckiego historyka klęski Kartaginy, wodza afrykańskich sprzymierzeńców Rzymu w bitwie z Hannibalem[9] (podobną rolę spełnia też w dramacie Scypion, potomek dowódcy Rzymian w tym starciu). Może przede wszystkim dlatego, że jak Polibiusz i opisywany przez niego wódz, Krasiński widzi dzieje świata jako historię upadających kolejno potęg, w której wielkość i potęga są tylko etapem na drodze do klęski, albo nawet jej bezpośrednią przyczyną, „bo jako księżyc na niebie, tak dzieje narodów na ziemi wzrastają, by maleć" [s. 638].

3.

Reguła ta dotyczy także, co ciekawe, tych sił, które są w dramacie ukazane jako młode i niosące odnowienie świata, a więc chrześcijaństwa i północnych barbarzyńców. Obserwujemy u przedstawicieli tych „systematów" [s. 732-733] niezwykłą fascynację motywami apokaliptycznymi, a także objawy regresu i zepsucia (oczywiście, tylko ich początki, ziarna, ale kontynuacja procesu jest w dramacie zapowiadana).

Chrześcijanie (Symeon, Kornelia, chór młodzieńców) oczekują ponownego przyjścia Chrystusa i końca znienawidzonego „tego świata". Na tych nadziejach opiera się realizowany przez Irydiona pomysł Masynissy, aby zaangażować wyznawców Chrystusa w walkę z Rzymem, a więc w przyspieszenie budowy królestwa niebieskiego na ziemi. Tak więc i w obrazie tego środowiska obecny jest motyw (oczekiwanej) apokalipsy.

---

[9] W. Kubacki, dz. cyt., s. LV–LVII.

Ale nie tylko oczekiwanej – są i symptomy dziejącej się apokalipsy. Oto jesteśmy świadkami degeneracji pierwotnego chrześcijaństwa, pierwszego podziału, wewnętrznej walki; jakby powiedział Krasiński, „zepsucia i rozprzężęnia". Zwiastuje je Masynissa:

> Tej nocy naszych następców poczęła się zguba. – Jako my niegdyś, tak i oni odpadną od niego! [...]
>
> Wrogu! ty wiesz, że ich duch obłąkany od pierwszej wiosny ziemi! – Odtąd dnia nie będzie, żeby się nie kłócili o przymioty i imiona Twoje! –
>
> W Imieniu Twoim będą zabijać i palić – w Imieniu Twoim gnić i milczeć, w Imieniu Twoim uciskać – w Imieniu Twoim powstawać i burzyć!
>
> Ukrzyżowan będziesz zarówno w ich mądrości i niewiadomstwie, w ich rachubach i szałach, zarówno w sennej pokorze ich modlitw i w bluźnierstwach ich dumy!
>
> Na szczytach niebios ten puchar goryczy pić będziesz, dopóki ich nie przeklniesz na wieki. – [s. 658]

Charakterystyczne jest tu ukazanie przez szatana zarówno obecnego w rozdzielonych chrześcijanach ziarna zepsucia, jak i porównywanie ich do upadłych aniołów. W ten sposób zniszczenie jedności i czystości wyznawców Chrystusa, którego dzięki Irydionowi dokonał Masynissa, jest równocześnie kontynuacją pierwszego buntu przeciwko Bogu, a upadek chrześcijan – powtórzeniem upadku Lucyfera. Kolejna apokalipsa jest (i będzie) wynikiem i repliką tej pierwszej – strącenia szatana do piekła. A siła, która ma w zamierzeniu odrodzić zepsuty i upadający świat, sama zaczęła się właśnie pogrążać w zepsuciu i upadku[10].

Warto też zauważyć na marginesie, że Irydion nazywa Wiktora „dziecięciem starym", w którym „słodycz jest słabością, a słabość staje się uporem" [s. 645]. To określenie, będące odwróceniem toposu „starego młodzieńca", znamy już jako odnoszone do Heliogabala. Z pewnością należy je potraktować jako chwyt demagogiczny Irydiona, jednakże samo jego użycie nasuwa myśl o zestawieniu ofiar apokaliptycznego regresu: Wiktora z Heliogabalem, biskupa z cesarzem. Do tego zestawienia powróci narrator w *Dokończeniu*:

> W krużganku bazyliki stoi dwóch starców w purpurowych płaszczach. – Żegnają ich zakonnicy imieniem książąt Kościoła i ojców – na ich twarzach wyryte ubóstwo myśli. – [...] „To następcy cezarów [...]" – rzekł przewodnik [...]. [s. 563]

W ten sposób demagogiczny chwyt Irydiona zapowiada smutną przyszłość Kościoła, w której następca Wiktora – „dziecięcia starego" – stanie się Heliogabalem – „dziecięciem zgrzybiałym". Rzym cezarów znajdzie bowiem kontynuację w Rzymie papieskim[11]. A barbarzyńcy, „królowie morza" [s. 739], „męże Północy" [s. 718]?

Oni także wyczekują apokalipsy. Krasiński, zgodnie z poglądami epoki, kojarzy *Eddę* z *Zagładą Nibelungów* i *Pieśniami Osjana*, dzięki czemu osiąga wizję złowrogiej i pesymistycznej religii Skandynawów[12]. Jej efektem ma być:

---

[10] Por. J, Krzyżanowski, *Masynissa i jego rola w „Irydionie"*, w: *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 271-272.

[11] Por. M. Śliwiński, *Tradycja antyczno-chrześcijańska w „Irydione" Krasińskiego*, „Filomata" 1993, IX, nr specjalny: *Antyk w dobie romantyzmu w Polsce*, cz. I, s. 159-161.

[12] W. Kubacki, dz. cyt., s. CXXI–CXXX; H. Chojnacki, dz. cyt., s. 98-101, 104-107.

brak nadziei, jakby rozpacz wieczna, połączona z dzikim bohatyrskim męstwem, idącym zawsze naprzód, nie dbającym o to, że koniec będzie straszny i fatalny. – Myśl, że świat skończy nieszczęśliwie, że na końcu wieków złe duchy przemogą, kołuje jak zorza północna, krwawa, nad całą tą mytologią – w jej blaskach biją się do upadłego wojownicy na ziemi i goniąc wszędzie za niebezpieczeństwem, nie przepuszczając ni sobie, ni wrogom, szukają zapomnienia – żyją tak gwałtownie zewnętrznie, by nie myśleć wewnątrz! Taka myśl matka, takie przeczucie zniszczenia wszystkiego musiało wcielać się w zniszczenia szczegółowe – musiało z tych ludzi utworzyć Alaryków, Genseryków, Attylów. – [s. 737]

Barbarzyńcy są więc ludźmi apokalipsy – zgodnie z jej przeczuciem kształtują swoje życie i plemienne dzieje, dążąc do zniszczenia świata. Ten ton pojawi się już w wieszczbach Grymhildy, zwiastujących równocześnie koniec Rzymu i koniec świata:

Olbrzymy przykute podnieśli się z śniegów, na których leżeć mają aż do końca świata [...]
– Kto wam podoła, o potomki moje? Coraz dalej pędzicie ku miastu wielkiemu. – Tam czeka na was biesiada – puchary pienią się, pełne krwi nieprzyjaciół. – [...]
Miasto, miasto na siedmiu wzgórzach pali się pożarem – [s. 569–570]

Równocześnie i u barbarzyńców obserwujemy symptomy zepsucia: to oni najchętniej będą przysięgać wierność Irydionowi [s. 652-653], ale to także oni pierwsi złamią przysięgi. Ich dowódca Alboin donosi Irydionowi o poddaniu się wszystkich Cherusków, po czym oświadcza:

Chleb mój woła mnie w inną stronę. – [...] Cezar głowę twoją puścił na targ mieczom naszym. [s. 711]

Następnie konsekwentnie dobywa miecza przeciwko swemu wodzowi. Tak jak chrześcijanie utracili w dramacie pierwotną jedność i czystość, tak barbarzyńcy tracą cechy rycerskie: wierność przywódcy i przysiędze, nieugiętość i niezależność. Odtąd to chleb jest ich panem – mogą sprzedać wodza zwycięskiemu cezarowi. I znowu – dzieje się to wszystko przed wędrówką ludów i triumfem barbarzyńców nad Rzymem, który ma się stać początkiem nowego świata.

Także barbarzyńców dotyczy wreszcie groźba regresu. Masynissa wieszczy, że „u stóp" Chrystusa „zdziecinnieją męże Północy i On drugi raz ubóstwi Romę przed narodami świata" [s. 717–718]. Czy ten proces właśnie się nie zaczął? Nawróceni barbarzyńcy już odrzucają dawne, rycerskie zwyczaje „mężów" i przechodzą na służbę Rzymu...

4.

Ze względu na dominację motywów apokaliptycznych należałoby, zgodnie z koncepcją Jurija Łotmana, włączyć *Irydiona* do:

[...] grupy przekazów o zaznaczonym nacechowaniu „końca" przy jednoczesnym niezaznaczeniu kategorii „początku". Takie są najczęściej teksty eschatologiczne. [...] Pojęcie „końca" nie zawsze oznacza tragiczne zakończenie jako podstawę danego modelu świata: można przytoczyć liczne systemy ideowe o „szczęśliwym" zakończeniu budowanego modelu świata. [...] Systemom o zaznaczonym początku i niezaznaczonym (albo słabo zaznaczonym) końcu odpowiadają w tej odmianie wszystkie przekazy o „złotym wieku" rozumianym jako punkt wyjścia historii ludzkości, natomiast systemom o zaznaczonym końcu – przeniesienie chwili osiągnięcia harmonii na koniec ruchu historycznego. [...] Struktury o zaznaczonym końcu odpo-

wiadają kulturom o nabrzmiałych sprzecznościach, w których konflikt tkwi wewnątrz nich samych, zdającym sobie sprawę z tragizmu tego konfliktu[13].

W świetle ukazanych tu wątków apokaliptycznych inaczej przedstawia się więc ukazany w *Irydionie* sens dziejów.

Zwykle można się spotkać z poglądem, wedle którego historiozofia *Irydiona* (podobnie jak *Nie-Boskiej komedii*) opiera się na koncepcji „progresywnego tradycjonalizmu". Sens historii, nad którą czuwa Opatrzność, zawiera się w idei postępu. Ten ostatni nie przebiega jednak liniowo, a spiralnie, poprzez kolejne upadki, z których każdy jest równoznaczny z wzniesieniem na wyższy poziom dziejów – tak łączą się ze sobą katastrofa (rewolucja) i ewolucja[14].

Pozornie polemizuje z tym poglądem Andrzej Waśko, gdy analizuje wypowiedź jednego z bohaterów dramatu – biskupa Wiktora, głoszącego zgodną z nauką Kościoła „koncepcję historii jako linearnego postępu moralnego ludzkości", sprzeczną z „cykliczną, katastroficzną koncepcją dziejów w *Nie-Boskiej*". Literaturoznawca zaraz jednak wyjaśnia, że „*Komedia* nie wykracza poza horyzont historyczny epoki przejściowej, podczas gdy Wiktor ogarnia istotną całość dziejów", a więc obie koncepcje dziejowego postępu można (i trzeba) pogodzić[15].

Z takim właśnie ujęciem historiozofii *Irydiona* koresponduje pogląd Kubackiego o dziejowej paraleli, jaką dla czasów Heliogabala stanowi pierwsza połowa XIX wieku. Taka paralela, obecna u wielu romantyków, motywuje pomysł przywrócenia do życia tytułowego bohatera we współczesnej Polsce[16]. Historia bowiem zatoczyła krąg (wewnątrz spirali) i Irydion może jeszcze raz zostać poddany próbie, która w czasach podobnych, ale już po dokonaniu się dzieła postępu, może przynieść jego działaniom sukces.

Rodzi się jednak, mimo wszystko, pytanie: dlaczego bohater nie został przeniesiony raczej w czasy Attyli czy ostatniego cesarza – Romulusa? Przypomnę, że umowa z Masynissą dawała Irydionowi gwarancję powtórnego ożywienia w czasach:

> Kiedy na Forum będą prochy tylko!
> Kiedy na Cyrku będą kości tylko!
> Kiedy na Kapitolu będzie hańba tylko! [s. 720]

I chociaż spisek Irydiona był przedwczesną próbą zniszczenia cesarskiego Rzymu i zapowiadał triumf nad nim chrześcijan i barbarzyńców, to bohater nie ogląda spełnienia swoich marzeń ani „w dniu Alaryka", ani „w dniu wielkiego Attyli", ani też nie budzi go „Karl, ni Rienzi, trybun ludu", ani wreszcie żaden z „świętych panów

---

[13] J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca" i „początku" w przekazach artystycznych. (Tezy)*, przeł. J. Faryno, w; *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, s. 376–377.

[14] Por. np. M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 217-218, 232; tejże, *Krasiński – filozofujący poeta romantyczny*, w: *Filozofia polska*, red. H. Krahelska, Warszawa 1967, s. 320-332; tejże, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, w: *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 245-246. Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość. Zygmunt Krasiński na tle historiozofii romantycznej i polskiej filozofii narodowej*, Katowice 1999, s. 16-23; G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000, s. 228-229.

[15] A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 195–196. Warto jednak zaznaczyć, że Juliusz Kleiner wyraźnie przeciwstawia sobie koncepcję linearnego rozwoju w *Irydionie* i spiralnego, katastroficznego – w *Nie–Boskiej*... (por. J. Kleiner, dz. cyt., s. 195).

[16] W. Kubacki, dz. cyt., s. XXVII–XXIX, XXXVI, XL, XLIX–L, CV, CIX.

Watykanu" [s. 722]. Budzi się nie w zapowiadanej w przypisach erze przełomu starożytności i średniowiecza, ale dopiero w Rzymie współczesnym Krasińskiemu. Dlaczego?

Sama idea paraleli tu nie wystarcza. Irydion bowiem nie oczekiwał jakiejś „nowej szansy" (tę nieoczekiwanie dała mu Opatrzność) w podobnej epoce, ale realizacji apokaliptycznych proroctw Masynissy. To Masynissa też, a nie Opatrzność, wybiera właśnie taki moment obudzenia bohatera – nie jako czas historycznej paraleli, ale jako czas spełnienia obietnicy, że z Rzymu (a więc świata) zostaną tylko prochy, kości i hańba.

Wiek XIX nie jest więc epoką podobną do czasów Heliogabala, ale taką, w której dopełniła się ostatecznie zapowiadana apokalipsa. Epoką ostatecznego upadku, gorszego niż czasy Alaryka czy Attyli. To dopiero w XIX wieku po Rzymie, a więc, powtórzę – w rozumieniu dramatu – świecie, zostali tylko starcy i ruiny.

Wydaje się, że w *Irydionie*, nie pierwszy i nie ostatni raz w twórczości Krasińskiego, ruiny Rzymu stały się modelem historiozoficznym[17]. Ta, by tak rzec, „historiozofia ruin" jest prosta: im dalej, tym gorzej. Proces upadku przebiega zgodnie z nią liniowo i nadaje dziejom charakter pesymistyczny[18]. Dlatego wiek XIX jest gorszy od każdego z poprzednich. Zepsucie świata, w czasach Heliogabala dotyczące Rzymu i starożytnych cywilizacji, teraz osiągnęło apogeum, obejmując już nie tylko Rzym, ale i „systemata", w których ledwie się zaznaczało: chrześcijaństwo (zwłaszcza papiestwo) i ludy Północy.

Dzieje świata nie przebiegają więc w zgodzie z ideą postępu pojmowanego linearnie bądź jako spirala. Świat, zamiast się wznosić, nieustannie upada, pogrąża coraz bardziej w zepsuciu i tragicznych sprzecznościach. Opatrzność przynosi dlań ratunek, ale umieszcza go „na końcu ruchu historycznego". W ten sposób obiecywane Irydionowi i Polakom szczęście i wolność [s. 731] nie będą konsekwencją dokonującego się postępu, ale jednorazową odnową świata po jego całkowitej degeneracji.

Taka interpretacja musi budzić sprzeciw – przecież sam autor dramatu pisze w nim o postępie! Chrześcijaństwo nazywa „ruchem postępowym miłości", mity barbarzyńców – „siłą postępową niszczenia" [s. 737]. Tytułowego bohatera nazywa „przeczuciem chaosu, a zatem i życia – bo chaos na to zdał się tylko, by stało się życie" [s. 738]. Pisze: „Po dopełnieniu klęski, po ukaraniu Rzymu [...] Chaos powoli zaczął przechodzić w organizm" [s. 737–738]. Wreszcie daje Irydionowi nadzieję zmartwychwstania „z pracy wieków" [s. 731].

---

[17] „Chwiejący się i upadający Rzym to ulubiony model, przejrzyście ukazujący działanie ważnych dla Krasińskiego mechanizmów historycznych", pisze B. Cywiński, *Polityka i rzeczy ostateczne*, „Znak" 1974, nr 10 (244), s. 1292. Rolę „modeli" pełnią obrazy rzymskich ruin np. w lirykach poety (por. M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 55-58). Por. też G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 105.

[18] Koncepcja ewolucji rozumianej jako „staczanie się" pojawia się w pracy C. Backvisa, *Poeta ruin* (*Światła i cienie „Irydiona"*), w: *Krasiński żywy*, Londyn 1959, s. 195. Rozwija ją Grażyna Tomaszewska, powołując się na znaną romantykom z prac Giambattisty Vico tragiczną wizję dziejów, zgodnie z którą „umiera nie tylko to, co złe, ale i to, co dobre" (G. Tomaszewska, dz. cyt., s. 179, 187, 273). Tej viciańskiej koncepcji odpowiada pesymistyczna idea działającego w świecie przedstawionym dramatu „koła dziejów", nie powodującego ani postępu, ani regresu, a jedynie śmierć wszystkiego, co ludzkie, obecna w pracach J. Kreczmara, (*Dramat nierozwiązanych antynomii*, w: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*, Warszawa 1960, s. 87-88) i I. Ręczkowskiego, (*Wstęp*, w: Z. Krasiński, *Irydion*, Wrocław 1989, s. 11-12).

Jednak nowa epoka, którą wyznaczają: upadek starożytnego Rzymu, triumf chrześcijaństwa i nadejście średniowiecza, słowem: ów dokonany postęp, nie doprowadził do polepszenia świata. Przeciwnie, przyniósł jakościową zmianę na gorsze, pogłębił zrujnowanie i zepsucie. Sprawił, że obok dogorywającego, zdegenerowanego Rzymu na arenie dziejów pojawili się zdegenerowani chrześcijanie i zdziecinniali barbarzyńcy. Jeśli trzymać się przyjętej przez Krasińskiego metafory śmiertelnej choroby pogańskiego świata, można powiedzieć, że zarazili się nią też wrogowie Romy, jej moralni i militarni zwycięzcy.

W dramacie Krasińskiego mamy do czynienia z dialektyką postępu (rewolucyjnego, skokowego) i regresu (procesualnego). Warto też zauważyć, że „siły postępowe" to dla poety idee polityczne i systemy religijne: chrześcijaństwo, mitologia Północy. Ucieleśnieniem idei jest sam bohater. W jego imionach (greckie – Irydion, chrzestne – Hieronim, barbarzyńskie – Sygurd) widać połączenie „postępowych" pierwiastków: Grecji, która wciela antyczny ideał wolności, chrześcijaństwa – idei miłości i ludów Północy reprezentujących „siłę postępową niszczenia"[19]. Wynika z tego, że „praca wieków" oznacza raczej postęp w dziedzinie myśli, idei, podczas gdy świat historyczny pogrąża się w upadku.

Powróćmy do zaproponowanej przez Kubackiego koncepcji paraleli. Nie można jej traktować jako wyniku postępu, bo go w istocie nie było – dopiero w przyszłości zapowiedziano jakościową zmianę świata na lepsze. Istotą paraleli nie jest więc wejście w podobną, ale wyższą fazę dziejów. Trzeba by raczej mówić o tym, że w czasach Heliogabala odbyła się z udziałem Irydiona „próba generalna" wydarzeń, których „premiera" nastąpi w XIX wieku.

Działania Irydiona, zwłaszcza w środowisku chrześcijan, są bowiem mesjaniczną maskaradą. Bohater udaje Chrystusa apokalipsy, aby pociągnąć za sobą zrewoltowaną chrześcijańską młodzież. Ale to nie jedyny motyw mesjaniczny – szczególnie wiele wyśledził ich Kleiner. To on zauważył, że inicjały trzech imion bohatera układają się w „symboliczne IHS", a „imię Hieronim jest w związku z imieniem 44, bo H można zbudować z dwu czwórek 44"[20]. To także on odnotował ewangeliczne aluzje w kreacji i wypowiedziach różnych bohaterów dramatu, na przykład wzorowanie samobójstwa Elsinoe na obrazie śmierci Chrystusa (kwestia bohaterki przed śmiercią jest echem ostatnich słów wypowiedzianych na krzyżu: „Dopełniłam! – Teraz, matko, przyjm mię do siebie!" – s. 691)[21]. To Kleiner także ze zdziwieniem odnotowuje podobne zabiegi w kreacji... Heliogabala:

> dziwi tylko i razi – parodystyczne echo męki Chrystusowej: Heliogabal przez sen mówi: „Iry, Iry, czego opuściłeś mnie?" – „Elsi, Elsi moja, czego opuściłaś mnie?" Podobieństwo imienia Elsi do Eli tym bardziej narzuca reminiscencję skargi Zbawiciela, a śnione słowa Irydiona, co wydaje zwyrodnialca zemście pomordowanych, oświadczając: „Oto Cezar", brzmią podobnie

[19] Por. J. Kleiner, dz. cyt., s. 178.

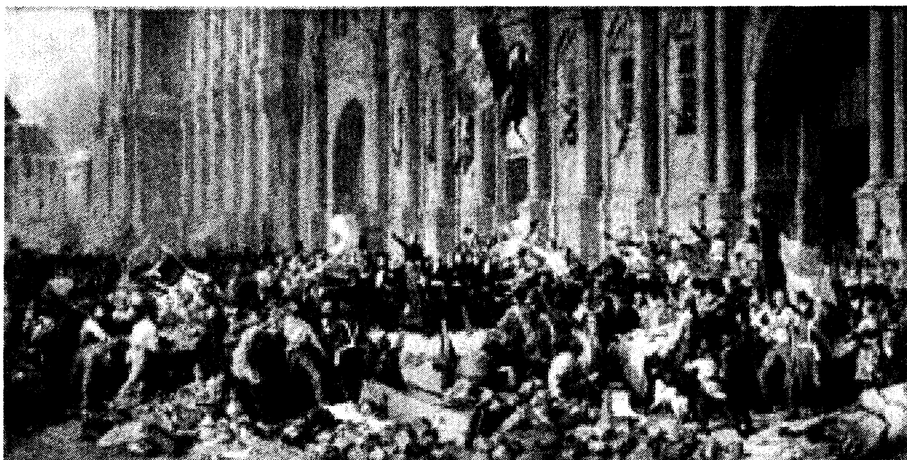
[20] Tamże, s. 193. Na temat symbolicznych imion Irydiona por. też Z. Niemojewska-Gruszczyńska, *Walka Szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym*, Kraków 1935, s. 99; T. Sinko, *Wstęp wydawcy*, w: Z. Krasiński, *Irydion*, Chicago 1947, s. XVIII; M. Szargot, *Imiona-maski w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 133-135.

[21] J. Kleiner, dz. cyt., s. 178.

do Piłatowego: „Oto człowiek". Czy Krasiński nie uświadomił sobie tych podobieństw – i czy nie uświadomił sobie ich skrajnej niewłaściwości?[22]

Myślę, że sobie uświadamiał – zbyt wiele tych „podobieństw", żeby można było je uznać za przypadkowe. Świat dramatu pełen jest „pseudo-zbawicieli", „pseudo-wizji", „fałszywych proroków"[23]. Mamy w nim bowiem obraz fałszywej apokalipsy, fałszywego zbawienia i przemiany świata. Jednak w przyszłości „Pseudo-Mesjasz" zmieni się „w prawdziwego Mesjasza narodowego"[24], a to, co było jedynie próbą, zostanie zrealizowane.

[22] Tamże, s. 175.
[23] Tamże, s. 64.
[24] Tamże, s. 70



H. F. E. Philippoteaux,
Lamartine przed paryskim ratuszem w czasie rewolucji lutowej 1848

Jacek Lyszczyna
(Katowice)

ROK 1848 W APOKALIPTYCZNYCH PROGNOZACH HISTORIOZOFICZNYCH ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO I KONSTANTEGO GASZYŃSKIEGO

Reakcje czołowych poetów polskiego romantyzmu na burzliwe wydarzenia roku 1848 wydają się mieć głęboki związek z ich wcześniejszą – sprzed kilkunastu lat – postawą wobec powstania listopadowego. I tak Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki najwyraźniej rekompensowali sobie ówczesny brak uczestnictwa w walce gotowością do czynu – pierwszy z nich organizując we Włoszech Legion Polski, drugi udając się do Poznania z myślą o spodziewanym wybuchu powstania w Wielkopolsce.

Inaczej postąpił Zygmunt Krasiński, który z biegiem czasu swój brak udziału w powstaniu listopadowym usprawiedliwiał przejętymi od ojca poglądami o zgubnym społecznym radykalizmie tego zrywu, mającymi uzasadniać jego negatywną ocenę. Narastający lęk przed radykalizacją społeczeństw Europy, łączący się jednocześnie z przekonaniem o historycznej nieuchronności tego procesu, znalazł wcześniej już wyraz nie tylko na kartach *Nie-Boskiej komedii*, ale także w opiniach poety, wyrażanych podczas wydarzeń rabacji galicyjskiej w 1846 roku, która potwierdzała jego zdaniem obawy wyrażane także w *Psalmach przyszłości*. Nic więc dziwnego, że znalazłszy się w roku 1848 podczas pobytu w Rzymie[1] w samym centrum rewolucyjnych wydarzeń Wiosny Ludów Krasiński dostrzegał w nich spełnienie katastroficznych przewidywań, zgodnie z którymi świat zmierzał nieuchronnie w kierunku przepaści. Sięga więc poeta do *Apokalipsy* św. Jana, szukając w niej wykładni sensu dziejów, które w jego ocenie nabrały wówczas charakteru eschatologicznego. W liście do Augusta Cieszkowskiego pisał 31 marca 1848 roku: „Świat się wali. Przepowiedziane w *Apokalipsis* (od XII rozdz. do XX-go) nadeszły czasy"[2]. To samo stwierdza 26 lipca 1848 roku, pisząc do Jerzego Lubomirskiego: „[...] *Apokalipsis* zaczęła wrzeć po świecie [...]"[3]. Potwierdzenie swych przeczuć znajduje Krasiński w rozmowie z papieżem, którą tak relacjonował w liście z dnia 6 grudnia 1848 roku do Aleksandra Jełowickiego:

> Ostatni raz gdym był przypuszczon do Ojca św. i z godzinę był łaskaw rozmawiać ze mną o położeniu wszecheuropejskim, napomknąłem Mu, że to już czasy apokaliptyczne się rozpoczęły. Spojrzał łagodnymi jak wieczność miłości na mnie oczyma i odrzekł: „Synu mój, to nie koniec jeszcze, ale to są początki, co wiodą ku końcowi"[4].

---

[1] O tym okresie życia Krasińskiego pisze Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 417-451.

[2] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. 1, s. 333.

[3] Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1965, s. 490.

[4] Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, opr. Z. Sudolski, Warszawa1991, t. 2., s. 224.

Refleksja ta powraca raz jeszcze w liście do przyjaciela z okresu rzymskich miesięcy 1848 r. – Cypriana Norwida. 1 kwietnia 1849 r. Krasiński pisał mu: „Teraz wcześniej czy później same kataklizma i *apokalipsis* będą!”[5].

Nieomylnym zwiastunem apokaliptycznych czasów były dla Krasińskiego wszelkie przejawy rewolucyjnych zaburzeń, które w listach do przyjaciół opisywał zwykle w tonacji mrocznego katastrofizmu, wyolbrzymiając przy okazji różnego rodzaju niesprawdzone pogłoski o tajnych spiskach i sprzysiężeniach, stawiających sobie za cel całkowitą destrukcję istniejącego porządku. Przyszłość rysowała mu się więc jako czas upadku starego świata i nastania zamętu, w którego otchłani pogrąży się ludzkość. Uzasadniał to, odwołując się do *Apokalipsy*, jak w pisanym już w 1850 r. liście do Władysława Zamoyskiego: Pamiętasz w *Apokalipsis*: „Bestia czuje, że krótki czas ma, więc coraz okrutniejsza”.[6]

Wcześniej przestrzegał Stanisława Małachowskiego: „[...] wiem, że świat, nim dojdzie do zórz lepszych, przez sąd straszliwy przejść musi”[7]. Wyraźnie widać w tym schemat historiozoficzny, sformułowany przez poetę już na kartach *Nie-Boskiej komedii*, gdzie dokonujące się w imię wolności zburzenie starego porządku nie wiedzie ku przemianie świata na lepsze, lecz prowadzi do stworzenia niewyobrażalnego wcześniej systemu ucisku i despotyzmu. W liście do Augusta Cieszkowskiego z 21 maja 1841 r. jednoznacznie osądza charakter rewolucyjnych zaburzeń: „Czuję i przeczuwam: w imieniu równości absolutnej idzie na świat niewola”[8]. Taką więc diagnozę stawia między innymi w liście z 4 stycznia 1849 r. do Ludwika Orpiszewskiego: „Lecz klęsk, klęsk, klęsk co niemiara się zbliża. Teraz nie ku wolności zdąża świat, lecz ku despotyzmowi powszechnemu i okropnemu”[9]. Dlatego też tak pesymistycznie komentowane są wieści o rewolucyjnych wydarzeniach w różnych częściach Europy, jak chociażby w napisanym „1848, 15 oktobra – w niewiedzy, co się z Wiedniem stało”, pod wrażeniem napływających ze stolicy Austrii wieści, wierszu:

> Nad miastem chmury apokaliptyczne –
> W mieście waśń – ogień – gwałt – mordy uliczne –
> Wiedeń się trzęsie i tarza, i zżyma,
> Woła: „Ratunku! – bo biada mi, biada!”
> [...]
> Krew – krew – krew – płomień – płomień – płomień tylko!
> I z każdą coraz pewniejszy zgon chwilką,
> Zgon bez zmartwychwstań – ten co wiecznie wnika
> – Po niewdzięczności dniach – w pierś niewdzięcznika!
> Perzyn zasłona naokół się wzdyma –
> Dzieci i starcy, męże i niewiasty
> Pospołem leżą jak skoszone chwasty –[10]

W tej apokaliptycznej wizji ogarniętego śmiertelnymi konwulsjami miasta nie ma miejsca na najdrobniejszy nawet promyk nadziei – z pewną chyba satysfakcją i wyrzutem historycznej niewdzięczności poeta powtarza refren: „Na dziś, o Wiedniu,

[5] Tamże, s. 19.
[6] Tamże, s. 66.
[7] Z. Krasiński, *Listy do Stanisława Małachowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1979, s. 234.
[8] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego...*, t. 1, s. 347-348.
[9] Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 2, s. 182.
[10] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, t. 1, opr. P. Hertz, Warszawa 1973, s. 103-104.

Sobieskiego nie ma!"[11]. W innym powstałym w owym czasie wierszu owa katastroficzna prognoza rozciągnięta zostaje już na cały świat:

Mord elektrycznym prądem się rozpostrze,
Syn przeciw ojcu pochwyci za ostrze,
Brat przeciw bratu – siostra przeciw siostrze

I bić się będą rodziny – wsie – grody,
Powiaty – kraje – aż całkie narody
Odspołecznieją – i będą jak trzody

Porozwściekane! – I ujrzysz, o ziemio,
Jak twoje władzce i mędrce oniemią,
Gdy się pod nimi zwierzęta wyplemią

I miasto ludzi, skakać będą w szale
Tygrysy tylko, hieny i szakale,
Piejące wyciem o szatana chwale![12]

Przyjmując za księgą *Apokalipsy* wizję dalszego biegu dziejów ludzkości – jak pisze w liście do Augusta Cieszkowskiego 5 stycznia 1849 roku:

> [...] my teraz idziem ku antychryście i wszystko, co tylko się dzieje, fatalnie berło świata coraz bardziej do rąk mu przysuwa. [...] Św. Jan dobrze przewidział, że dopiero po antychryście królestwo Boże nastąpi na ziemi – nie wprzód![13]

– Krasiński przekłada jednak symbolikę objawień św. Jana na konkretne, współczesne uwarunkowania polityczne. Konkretyzuje przede wszystkim apokaliptyczne dwie Bestie. Jedna z nich to carski despotyzm, druga – traktowane przez poetę bez jakichkolwiek rozróżnień – radykalne ruchy rewolucyjne, które łączyć ma dążenie do anarchii i ideologia czerwonego sztandaru. Jednakowo zagrażają one przyszłości Polski, gdyby ulec miała jednej z nich. Już rok przed wydarzeniami 1848 r. pisał w *Memoriale do Guizota*:

> Dwie potęgi, jedna niegodziwa, druga bezrozumna, zawzięły się na Polskę. Jedna chce ją znicestwić przez tyranię, druga mówi o sobie, że chce ją zbawić przez anarchię. Cel mają obie zupełnie inny; ale obie dochodzą do tego samego skutku, do stopniowego, coraz większego odnarodowienia Polski. Tożsamość skutku pochodzi stąd, że obie te potęgi, rząd rosyjski, jak radykalne stronnictwo, pracują nad zniszczeniem szlachty, jedynej warstwy, w której narodowa świadomość polska mogła się wyrobić do całej pełni.[14]

Warto zauważyć, że raz jednak owa druga apokaliptyczna Bestia zostaje nieco inaczej zidentyfikowana, choć niewątpliwie Krasiński przypisuje jej te same cele – anarchizowania i odnarodowienia Polski. W liście do Delfiny Potockiej pisanym 21 marca 1848 r. tak poucza adresatkę:

> Początek królestwa tysiąca lat, millenium, przepowiedzian w *Apokalypsis* – tam, gdziem tyle razy Ci czytał o człowieku na koniu białym, co ma rządzić narody laską żelazną i pobić wszystkie króle i hetmany ich pod Harmagedon. Odczytaj to miejsce – rozdz. XII, XIII do XXI. Tam znajdziesz ową Bestię, o której zawszem myślał, że Moskwa, i przy niej drugą, któ-

---

[11] Tamże, s. 104.
[12] Tamże, s. 105.
[13] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego...*, t. 1, s. 426-427.
[14] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, wydał i notami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1999, s. 86.

ra jest fałszywym prorokiem i wszystkie pierwszej zamysły uświęca i usprawiedliwia przed ludźmi, nawet cuda pokazuje i świadczy pierwszej – chyba to towianizm![15]

Tak więc towianizm utożsamiony zostaje nie tylko z jedną z Bestii Apokalipsy, ale także wyraźnie określony jako ruch radykalno-anarchistyczny, kamuflujący swe prawdziwe cele mistyczną retoryką i obrzędowością.

Wiek XIX jest więc dla Krasińskiego czasem, w którym obie Bestie opanowują świat, tocząc ze sobą ciągłe walki, jak przedstawia to w rozprawie *Polska wobec burzy* (*1848 r.*):

Świat ku zamętowi się stacza. Na śliskiej spadzistości chciałby się utrzymać, a nie sposób mu: czuję zawczasu pęd nadchodzących burz, wpijam się nerwami w niedalekie jutra i jad ich wszystek przejmuję. Będą szaleli i jedni, i drudzy – Moskwa i rzeczpospolite czerwone będą się ścigać nawzajem, płodzić się nawzajem i nawzajem wytracać. Same moce niebieskie będą, według przepowiedni Chrystusowej, wstrząśnięte. [...] Podłość wieku nastanie, strach, gdyby natchnienie, będzie ludzi porywał, gnał, pędził i zmuszał do szkaradnych czynów.[16]

Motyw ten powraca wielokrotnie w korespondencji Krasińskiego, przepowiadającego wzajemną walkę apokaliptycznych bestii – socjalistycznego anarchizmu i moskiewskiego despotyzmu. 28 lipca 1848 r. pisał on do Adama Sołtana:

Przeczuwałem, że społeczne wojny domowe wstąpią w świat, że nawzajem dwa despotyzmy, dwa gwałty, dwa uciski gonić się i ścigać będą po powierzchni ziemi, ze wstęp do braterstwa ludów będzie z morderstwa ich złożon[17].

Obydwie apokaliptyczne Bestie są jednakowo zgubne dla Polski – zagładę szykuje jej zarówno czerwony anarchizm, pragnący wygubić szlachtę, zniszczyć całkowicie narodową tradycję, a gdy despotyzm moskiewski osiągnie w końcu swój z dawna zamierzony cel, narodowość polska roztopi się w końcu w oceanie słowiańskiego imperium. Jednoznacznie stwierdzał to w liście do Augusta Cieszkowskiego:

Co do nas dwa przypadki: albo Moskwa się utrzyma, jak jest, i zagarnie nas wszystkich; albo w niej buchnie społeczna rzeź, a wtedy ta rzeź spłynie i na nas jak niegdyś tatarskie pożogi i mordy – spłynie i narodowości sprzecznych nastąpi zlew szkaradny przez krew płynącą, przez tradycji wygubienie, przez zamieszanie, przez *abominationem* [...].[18]

Wbrew pozorom jednak ta wizja ogarniającego świat zamętu i chaosu jest dla Krasińskiego tylko jednym, przejściowy etapem dziejów ludzkości. Scenariusz przyszłości, oparty na schemacie wziętym z *Apokalipsy* i „przetłumaczony" na współczesne realia polityczne, jest bowiem przez poetę dość precyzyjnie nakreślony. Faza pierwsza to opanowująca świat anarchia „rzeczpospolitej czerwonej", po której nastąpi jako jej przeciwwaga etap moskiewskiego despotyzmu. W cytowanej już rozprawie *Polska wobec burzy (1848 r.)* despotyzm ten nabiera demonicznych wręcz cech, ukazywany jest nie tylko jako beneficjent, ale niejako i cichy reżyser przerażającego spektaklu anarchii i zbrodni, rozgrywającego się w Europie:

Moskwa czyha na rozkład cywilizacji zachodniej – czeka, aż wojny domowymi, bratobójstwem społecznym osłabnie Europa – aż świat wszystek, zanękany krwi upływem niezmiernym i ubytkiem równie wielkim prawości, z mordów przerzuciwszy się w przedajność i zepsucie, jak Fran-

[15] Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 3, s. 755-756.
[16] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, s. 174-175.
[17] Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 537.
[18] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego...*, t. 1, s. 347-348.

cja po 93-im roku, aż sam świat, mówię, zawezwie ją do siebie, podda się jej jako Francja terroryzmem zbezsilniona poddała się Napoleonowi. Wtedy azjatycką stopą nastąpi na Europę i knut da do pocałowania suchotnikom europejskim, znędzniałym, wycieńczonym, leżącym na gruzach dymiących się śród kałuż czerwonych. Poniżana natura ludzka wielu przerażeniami, chora z utraty zmysłu ku cnocie, nie odmówi żądanego pocałunku. Wtedy Moskwa, przekonana, że się już jej nic nie oprze, pewna, że wszystkie proroctwa Piotra Wielkiego spełnione, zacznie grasować, a tak obmierźle i nie po ludzku znów, że ów obudzi ostatnią rozpacz w Europie. O tej chwili dopiero nawracać się zaczną myśli ludzkie ku zacnym, ku cnotliwym, ku miarowym, ku dobrym.[19]

Nieco inaczej wygląda to w pisanym 25 lipca 1848 r. liście do Bronisława Trentowskiego, opisującym sytuację, w której nękana czerwoną anarchią Europa sama zatęskni do despotycznego porządku, jaki wydaje się gwarantować Moskwa:

Będą dni, w których dla nauki i przestrogi przyszłych wieków, a kary przeszłych, rzeczpospolita czerwona górę weźmie i taką górę, że podły niemiecki ród zatęskni do knuta moskiewskiego, modlić się doń będzie i wołać: „Ano, teraz przyjdź, zbawicielu mój". I przyjdzie knut, i padną na kolana przed nim zanękane i znużone bratobójstwami europejskie ludzie.[20]

Tak naprawdę jednak to jednak obydwie Bestie są tylko dwoma przejawami tych samych piekielnych mocy zła, które różnymi sposobami dążą do tego samego celu. W liście do Aleksandra Jełowickiego z 13 sierpnia 1849 r. stwierdza poeta:

Udaje piekło, że rozerwanym jest. Niby to walczą z sobą Moskwa i czerwoni, a tymczasem to znaczy, że wszędzie się potrafiło wsunąć, zarówno sprawę porządku, jak sprawę wolności sobą zabrudzić i zazbrodniczyć.[21]

Jeszcze wyraźniej precyzuje to pisząc 10 marca 1849 r. do Bronisława Trentowskiego:

Mikołaj a komunizm jedno, zupełnie to samo – z Mikołaja wyjdzie komunizm, tak jak z komunizmu wyjdzie Mikołaj. Po całej Europie Mik[ołaj] płaci komunistów i podżega. Zawsze brzmią mi w uszach słowa *Apokalipsy*, o dwóch bestiach, z której jedna wiecznie drugiej świadczy.[22]

Ale przecież to nie koniec dziejów. Jak niegdyś w ostatniej scenie *Nie-Boskiej komedii*, tak i w cytowanym liście pojawia się przeczucie, iż porządek świata przywrócony zostanie przez interwencję Opatrzności:

A w oną porę zstąpi sąd wielki, święty, przezacny, sąd Boga wiekuistego przeciw Moskwie. Knut w samej chwili tryumfu rozpryśnie się. Przez czerwonych – króle i książątka; przez knut – czerwoni, przez Boga i Polskę knut przepadnie. Odmęt sądów będzie się ciągnął, każdy pyszny i kłamca, i chciwy, i każden faryzeusz – czy przeszłości, czy przyszłości – znajdzie w przeciwniku swoim gorszym od siebie sędzię i kata – i tak długo będą jedni sądzeni przez drugich, karani nawzajem, aż błyśnie w istocie zorza, i świat cały wróci do miary i prawdy, a w on dzień przybierze wszędzie dawny kształt Polski [...].[23]

Ważny to list, ujawnia bowiem nie tylko konkretne przewidywania Krasińskiego w odniesieniu do czekającej ludzkość przyszłości, ale uzasadnia je historiozoficznymi poglądami poety, zakorzenionymi z jednej strony w lekturze ksiąg biblijnych, z drugiej – w analizie mechanizmów historii, dokonywanej na podstawie studiów nad

---

[19] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, wyd. cyt., s. 175-176.
[20] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego...*, t. 2, s. 120.
[21] Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 2, s. 228.
[22] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego...*, t. 2, s. 177.
[23] Tamże, s. 120-121.

przeszłością i osobistych doświadczeń – jako świadka rozgrywającej się wokół historii. Podobnie napisze poeta 9 lipca 1849 roku w liście do Władysława Zamoyskiego, interpretując dziejące się wokół wydarzenia jako wypełnianie się rządzących historią praw, zgodnie z którymi toczą się dzieje ludzkości według woli Bożej:

> N a c z a s i p ó ł c z a s u , jak mówi Apokalipsis, świat ten idzie pod jarzmo absolutyzmu, bo szukał rozpasanej wolności, bo Boga się wyzuł, bo miał się sam za Boga! Więc poniżon być musi, aż dojdzie do pokory, wszelką pychę złoży pod klęsk brzemieniem.[24]

Tragiczne doświadczenie dziejów ludzkości, znękanej wszechpanujacą anarchią i wreszcie knutem carskiego despotyzmu, zakończyć się muszą więc powrotem ku Bogu, jak w wizji przyszłości nakreślonej 10 sierpnia 1848 r. w liście do Adama Sołtana:

> Myślę, że w końcu pysznych pysznymi wytraci Bóg, , że R[zeczpospo]lity Czerwone i Moskwy nawzajem się płodzić i nawzajem wszędzie wytracać będą, że po wszem świecie nastaną dni takich klęsk, że aż mocy niebieskie wstrząśnięte zostaną, czyli że wielu ludzi z w ą t p i o Bogu, ojczyźnie, ludzkości, poczciwości i cnocie. [...] Wreszcie znękana ziemia obróci się do Boga i miłości jako ostatniego ratunku.[25]

W cytowanym wcześniej liście do Trentowskiego Krasiński akcentuje także wyjątkową rolę Polski, pozostając w kręgu romantycznych pojęć narodowego mesjanizmu, choć nie wydobywa on fundamentalnych dla mesjanizmu analogii z ofiarą Chrystusa, pozostając raczej na gruncie koncepcji narodu wybranego. „Świat przepadnie, a my będziem"[26] – pisał 24 grudnia 1848 r. Krasiński do Adama Sołtana, a nieco wcześniej, 13 października tego samego roku sformułował to bardziej dosadnie w liście do Jerzego Lubomirskiego:

> [...] choćby nas chciały komunisty i łajdaki nie wiedzący, co Polska, co zacność tysiącletnia Polski, rozszarpać, wieszać, rzezać, nie lękaj się, wyprowadzi nas ramię Boże, ramię nad światem wyciągnięte dziś [...][27].

Pojawienie się apokaliptycznych motywów w listach i utworach poetyckich Krasińskiego w roku 1848 nie jest czymś zaskakującym, wręcz przeciwnie – można powiedzieć, ze reakcja na wydarzenia Wiosny Ludów ujawnia jedynie pewne rysy wyobraźni poety, dające się zauważyć już wcześniej. Chodzi nie tylko o *Nie-Boską komedię*, której podstawy historiozoficzne tak bliskie są uzasadnieniom interpretacji wydarzeń roku 1848, ale także młodzieńcze powieści Krasińskiego, w których z upodobaniem sięgał do wzorów „gotyckich" i wczesnoromantycznej, frenetycznej poetyki grozy, epatującej czytelnika całą paletą okropności. Kreował w nich świat, w którym tak naprawdę triumfuje zło, a pozytywni bohaterowie skazani są na klęskę, której nie mogą już odmienić dokonywane w imię sprawiedliwości akty zemsty. Tak jest we *Władysławie Hermanie*, ale i w *Grobie rodziny Reichstalów* czy powieści *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki*, dobitnie wyjdzie to również w późniejszym *Agaj-Hanie*. Można więc powiedzieć, że w *Nie-Boskiej komedii* i w swych apokaliptycznych wizjach wydarzeń 1848 r. Krasiński idzie krok dalej w stosunku do swych młodzieńczych powieści – triumf zła okazuje się przejściowy, jest tylko jednym z etapów na drodze ludzkości do zbawienia, odbywającej się zgodnie z planami Opatrzności. Tak jak w

[24] Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 2, s. 60.
[25] Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, s. 539-540.
[26] Tamże, s. 554.
[27] Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, s. 502.

dramacie Krasińskiego, tak i w przyszłych dziejach ludzkości, doświadczanej apokaliptycznym zamętem, zatriumfuje ostatecznie zmartwychwstały Chrystus.

Oczywiście trzeba wspomnieć o jeszcze jednym ważnym źródle kształtowania się poglądów historiozoficznych Krasińskiego, jakim były rozmowy i listy wymieniane z Augustem Cieszkowskim, przyjacielem poety, który właśnie w 1848 r. ogłosił anonimowo pierwszy tom swego dzieła *Ojcze nasz*, zapowiadającego – po epoce Ojca i Syna – nadejście epoki Ducha Świętego. Można uznać, że opinie Krasińskiego o wydarzeniach roku 1848 łączą w pewien sposób skłonność poety do kreowania apokaliptycznych obrazów grozy z głoszonymi przez Cieszkowskiego poglądami o zbliżaniu się ostatecznego zwycięstwa Dobra.

Warto przywołać także w tym miejscu twórczość – zaprzyjaźnionego i Krasińskim, i z Cieszkowskim – Konstantego Gaszyńskiego[28]. W niektórych jego utworach, choć brak w nich bezpośrednich odwołań do *Apokalipsy*, dopatrzyć można się właśnie apokaliptycznych w swej wymowie koncepcji historiozoficznych głoszonych przez obydwu wspomnianych twórców. Szczególnie wyraźnie pojawia się to w wierszach Gaszyńskiego pisanych w roku 1848 pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych Wiosny Ludów i świeżej jeszcze pamięci roku 1846. Tryptyk sonetowy, złożony z utworów zatytułowanych *Dziś*, *Jutro* i *Pojutrze,* ukazuje wizję nieuchronnie ogarniającej świat rewolucji, która jednak – podobnie jak w *Nie-Boskiej komedii*, niosąc ze sobą śmierć i zniszczenie – nie może skończyć się zwycięstwem sił chaosu i nicości, bo nad światem czuwa przecież Opatrzność, sprawująca pieczę nad ostatecznym kształtem dziejów. W pierwszym z tych sonetów pojawia się katastroficzna wizja, przywodząca na myśl *Nie-Boską komedię*, ale i *Hymn* Krasińskiego, w którym „ten świat się rozpadł i rozdziera siebie"[29]. Tak jest i u Gaszyńskiego, odwołującego się także do oświeceniowej jeszcze alegorii upadającego gmachu: „Chmurno, straszno i piorun bije po piorunie. – / Stary świat się rozpada!", toteż ludzkość czuje się zdezorientowana i zagubiona:

[...] U jednych zwątpienie
Wkradło się w pierś – u drugich jeszcze trwa złudzenie
I czoło stroją kwieciem z stopą już w całunie!

Tamci znów oględniejsi – przy łyskawic łunie
Chcą podeprzeć ruinę – lecące kamienie
Własną krwią, jakby wapnem, lepią na sklepienie.
Za późna praca – gmach ten do przepaści runie![30]

I tak jak w *Nie-Boskiej komedii*, staremu światu, skazanemu na zagładę, przeciwstawione są siły zniszczenia – ślepy żywioł powstającego z nicości chaosu:

Patrzcie! tam z ciemnych lochów, co w głębi się wiją,
Z błota wyrzuconego od wzburzonej fali,

Z młotem w żylastej ręce, nowi ludzie wstali –
I dla starego świata wyrok śmierci wyją![31]

---

[28] O tym etapie twórczości poety zob. J. Lyszczyna, *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*, Katowice 2000, s. 59-66.

[29] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, t. 1, s. 22. O *Hymnie* Krasińskiego zob.: J. Lyszczyna, *„Hymn" Zygmunta Krasińskiego w kręgu tradycji poezji barskiej,* w: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*, pod red. R. Ocieczek i M. Piechoty, Katowice 1994, s. 150-160.

[30] K. Gaszyński, *Poezje. Wydanie zupełne*, [oprac. L. Zienkowicz], Lipsk 1868, s. 25.

Wiersz kończy się aluzją historyczną – wołaniem o drugiego Napoleona, mogącego, podobnie jak cesarz Francuzów po krwawym chaosie rewolucji, powstrzymać destrukcję i przywrócić ład, który zgodnie z Heglowską triadą nie byłby ani restauracją starego porządku, ani kontynuacją niszczących go aktów rewolucji, lecz stworzeniem porządku nowego, otwierającego przed ludzkością pomyślną przyszłość.

Do dramatu Krasińskiego nawiązuje też drugi z sonetów Gaszyńskiego – *Jutro.* Tu również rewolucja jest emanacją żądzy zemsty, zniszczenia i posiadania, zatem w sensie społecznym jej znaczenie ogranicza się do zamiany miejsc – dawne warstwy uprzywilejowane zostają odsunięte przez tych, który chcą wyrwać im władzę i bogactwo. Nie jest więc rewolucja oczyszczeniem czy naprawą świata – dawne nadużycia i nieprawości trwać będą nadal, powtarzane przez nowych władców, destrukcji ulega tylko świat wartości:

Kędy panowie świata ucztują wśród wrzawy,
Spieszy zgłodniała tłuszcza – szturmuje we wrota –
Już nie o miejsce prosząc u stołu żywota,
Lecz sama chce wyłącznie zasiąść wszystkie ławy!

Łatwo zgadnąć – przybysze plac osiągną krwawy!
Wiek, co ufał li w przemoc, czcił tylko wór złota,
Niechaj się o to złoto przemocą szamota! –
I przegrana bez żalu, i tryumf bez sławy![32]

Tu również, jak u Krasińskiego, katastrofizm wynika z przekonania o nieuchronności upadku dotychchzasowego porządku świata, zaślepionego materializmem, z posiadania i żądzy użycia czyniącego sobie jedyną rację istnienia. W ten sposób w samym jego łonie dojrzewa zarzewie zniszczenia, bowiem to właśnie tenże instynkt panowania i zdobywania dóbr staje się źródłem rewolucyjnego żywiołu. Skutkiem jego jednak nie będzie nowy, doskonalszy świat:

Lecz zwycięzcy na gruzach postawiąż gmach nowy?
Zaprawdę! niedołężność widna po ich dumie –
Zemsta potrafi burzyć – budować nie umie![33]

Ale przecież ten katastrofizm nie oznacza pesymizmu. Owa nieuchronność rewolucji, burzącej stary świat, nie jest tożsama z przekonaniem o jej zwycięstwie – przeciwnie, jej sukces będzie iluzoryczny, analogia z *Nie-Boską komedią* uwidacznia się bowiem także w zakończeniu sonetu Gaszyńskiego, otwierającym głęboko chrześcijańską perspektywę Boskiego porządku świata, którego naruszenie nie może ujść bezkarnie:

Oto bliskie ich jutro na niwie dziejowej:
– Na trupach zwyciężonych zwycięzcy zmarnieli,
Bo w sercu ni miłości, ni Boga nie mieli![34]

W pełni ujawnia się to w trzecim z sonetów, zatytułowanym *Pojutrze,* w którym – nawiązując wprost do koncepcji Cieszkowskiego – zwiastowana jest nowa epoka, gdy „z tego chaosu świat nowy powstanie". Przynosi on więc optymistyczną wizję przyszłości, jak ostatnia scena *Nie-Boskiej komedii* czy wiersz Mickiewicza *Gęby za lud krzyczące,* gdzie także pojawia się obraz epoki, kiedy to „Wszystko przejdzie, po huku,

[31] Tamże, s. 25.
[32] Tamże, s. 25-26.
[33] Tamże, s. 26.
[34] Tamże, s. 26.

po szumie, po trudzie / Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie"[35]. Druga strofa sonetu Gaszyńskiego przynosi więc swoiste wyznanie wiary i profetyczne wezwanie:

Miejcie ufność, o! wierne Chrystusowi dzieci!
Jego słowa się ziszczą i wola się stanie:
Cichym a miłującym przyrzekł panowanie –
Wam danym będzie stawiać gmach Ludzkości trzeci![36]

W ten sposób tryptyk sonetowy Gaszyńskiego, kreśląc wizję rewolucji zbieżną z wizją *Nie-Boskiej komedii,* powtarza na swój sposób zapowiedź zawartą w słowach finałowej sceny dramatu Krasińskiego: „*Galilaee, vicisti*"[37]. Mamy tu jednak do czynienia nie tylko z historiozoficzną diagnozą ówczesnych wydarzeń, lecz jednocześnie z próbą sformułowania pewnych praktycznych zasad z niej wynikających i mających stanowić wskazówkę działania. Przede wszystkim chodzi o zachowanie wewnętrznej czystości moralnej i wierności prawdzie, o nieuleganie pokusom materializmu współczesnego świata i niesłuchanie podszeptów obiecujących zwycięstwo:

Szczęśliwy, kto czekając śród zbłąkanych braci,
Dotrwa stale przy cnocie – nie ugnie kolana
Przed kłamstwem Antychrystów, pokusą szatana!

Szczęśliwy, kto nie zwątpi – rozumu nie straci –
I biegnąc, gdzie dzisiejsza pociąga go fala,
W błocie tryumfatorów dłoni nie pokala![38]

Swoistym epilogiem tego tryptyku jest sonet kolejny, adresowany właśnie *Do A. C.* – Augusta Cieszkowskiego i przynoszący w wielkim skrócie powtórzone idee mesjanistycznej wizji dziejów, głoszone przez adresata, których spełnienie dostrzegane jest w apokaliptycznym obrazie ówczesnych wydarzeń:

Kiedy jeszcze w Europie cisza była głucha,
Tyś przeczuł, że pod stopą grunt chwiać się zaczyna –
Iże z epoki Ojca i z epoki Syna
Świat przejdzie w trzeci okres – do epoki Ducha!

I pękło już ostatnie ogniwo łańcucha –
W zegarze dziejów jęczy pogrzebu godzina;
Tu przestrach, ból i nędza, smutek i ruina –
Lecz z drugiej strony progu – Spokój i Otucha![39]

I ten sonet kończy się wyznaniem wiary w moc Bożej Opatrzności, która wyższa jest ponad wszelkie szatańskie zakusy i chociaż:

[...] z piekielnych czeluści
Wybiegli kusiciele, i mamią, i nęcą,
Chcąc uczucia ludzkości zmienić w chuć zwierzęcą!

---

[35] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 407.
[36] K. Gaszyński, dz. cyt., s.26.
[37] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, t. I, s. 417.
[38] K. Gaszyński, dz. cyt., s. 26.
[39] Tamże, s. 27.

– to przecież „Ojciec Niebieski sierot nie opuści" i widać już, jak w tym czasie chaosu i zamętu „w promiennym majestacie – Pocieszyciel kroczy"[40]. Cieszkowski przedstawiony jest tu jako ten, który jeszcze wówczas, gdy „w Europie cisza była głucha", przeniknął Boży plan przyszłej historii ludzkości, sprowadzający się przede wszystkim do owej triady dziejów. Wydarzenia rewolucyjne czasu Wiosny Ludów zdają się potwierdzać spełnianie tych zapowiedzi, zawierających krzepiącą wiarę w przyszłość.

Sonety te jednak stanowią raczej ilustrację poglądów historiozoficznych Krasińskiego i Cieszkowskiego, niż wyraz osobistych przekonań poety. Pośrednim dowodem może być jego korespondencja z Cieszkowskim – autorem wydanego w 1848 r. dzieła *Ojcze Nasz* – w której Gaszyński kilkakrotnie relacjonuje swoje poczynania jako pośrednika pomiędzy wydawcą a filozofem, rzecz znamienna jednak, że wzmianki te dotyczą głównie kwestii handlowych i finansowych[41] oraz przypomnienia czasu, kiedy to poeta „kopiował *Ojczenasza*"[42], ani razu natomiast nie pojawiają się uwagi dotyczące treści samej książki, dobrze mu przecież znanej, jak wynika z cytowanego tutaj wyznania![43]

Można powiedzieć, że Gaszyński podzielał więc zapatrywania Krasińskiego i Cieszkowskiego łączące w sobie katastrofizm w przewidywaniu bliskiej przyszłości z przeświadczeniem o ostatecznym zwycięstwie dobra, wynikającym z głęboko chrześcijańskiej wizji dziejów ludzkości, nad których biegiem czuwa Opatrzność – w tym jednak prowidencjalizmie, pozbawionym dalszych spekulacji filozoficznych czy tym bardziej mistycznych, mieściły się całkowicie podstawy jego historiozoficznych wypowiedzi poetyckich. Teza taka jest o tyle usprawiedliwiona, że poza powyższymi utworami tego rodzaju historiozoficzne poglądy nie pojawiają się w poezji Gaszyńskiego i praktycznie nie mają na nią żadnego wpływu. Można więc stwierdzić, że sonety te są ich swoistym „uprzedmiotowieniem", precyzyjnie zamykającym je w określone ramy poetyckie – ale też wyraźnie odgraniczającym je od całej pozostałej twórczości poety.

---

[40] Tamże, s. 27.

[41] S. Brydzińska-Osmólska, *Listy Konstantego Gaszyńskiego do Augusta Cieszkowskiego (1845-1866)*, „Rocznik Koła Polonistów Słuchaczów Uniwersytetu Warszawskiego", Warszawa 1927, s. 195, 197, 203.

[42] Tamże, s. 224.

[43] Okazją do wymiany myśli były dla obydwu pisarzy nie tylko listy, ale i kontakty osobiste, np. podczas pobytu w Berlinie w 1848 r. Gaszyński mieszkał u Cieszkowskiego. Zob. S. E. Koźmian, *Żywot i pisma Konstantego Gaszyńskiego*, Poznań 1872, s. 244.

Jerry Weinberg
(Łódź)

ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO *GRÓB RODZINY REICHSTALÓW* – DEBIUT CZY DOJRZAŁOŚĆ?[1]

Przełom wieków zawsze w naturalny sposób sprzyja nastrojom obrachunkowym, dotyczy to także historii literatury. I tak, do nierozliczonych jeszcze ciągle należy twórczość Zygmunta Krasińskiego, szczególnie pierwszego okresu, a zwłaszcza przywołana w tytule niniejszych rozważań jego powieść prymicyjna. Krzywe sądy wokół wczesnej twórczości Trzeciego Wieszcza to paląca, zaległa mocno kwestia, czekająca na sprawiedliwe rozwiązanie, to paląca potrzeba naszej historii literatury na progu XXI wieku. Nieliczne jak dotąd próby ratowania jego literackiej reputacji nie wiadomo, czy przyniosły choćby najmniejsze rezultaty[2]. Trawestując tytuł Pigoniowskiej monografii[3], można by mówić o „wzroście, wielkości i sławie" upadku – o czymś zatem idącym w przeciwnym kierunku niż dzieje recepcji *Pana Tadeusza.* Ale bo też rzeczywiście – im bliżej było naszego czasu, z tym większym potępieniem spotykał się u potomnych Zygmunt Krasiński.

Pośród wczesnych jego utworów jeden przede wszystkim domaga się teraz właściwej oceny, a mija właśnie 175-ta rocznica jego wyjścia spod drukarskiej prasy – /il.1,2/ to owa powieść prymicyjna[4]. Wraz z najobszerniejszą powieścią młodocianego autora[5] stanowi ona najwyższe jego pisarskie osiągnięcie.

---

[1] Tytuł mego artykułu polemicznie nawiązuje do monografii M. Janion: *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.

[2] Zob. T. Lisiewicz, *Krasiński zaczął pisać wcześnie,* w: *Krasiński żywy*, Londyn 1959, s. 104-105; W. Karpiński, *Krasiński żywy*, „Twórczość", R. XXX, 1974, Nr 1/342/; H. Krzeczkowski, *Religijność Krasińskiego*, „Znak" 1974, Nr 244/10; M. Król, *Krasiński*, „Znak" 1986, Nr 377-378/4-5/; A. Poliński /J. Weinberg/, *Czy tylko autor listów*?, „Wiadomości", Londyn 1975, Nr 5/1505/; tenże, *Wywołanie ducha, czyli Grób rodziny Reichstalów*, „Poezja" R. XXII, 1987, Nr 7/257/, s. 64-74.

[3] Zob. S. Pigoń, *Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, Kraków 2002.

[4] [Z. Krasiński], *Grób rodziny Reichstalów. Powieść Oryginalna z dzieiów woyny trzydziestoletniey*, „Rozmaitości Warszawskie. Pismo dodatkowe do Gazety Korrespondenta Warszawskiego" Nr 18, 1828; tenże, *Grób rodziny Reichstalow. Powieść oryginalna z dzieiów woyny trzydziestoletniey*, przez [...] Warszawa w Drukarni Gazety Korrespondenta 1828. Na uwagę zasługuje jeszcze jedna gazetowa edycja XIX-wieczna – w „Pszczole" A.Niewiarowskiego, 1862, Nr 32-37, 39-46. Ostatnią była już XX-wieczna edycja P. Hertza w: Z. Krasiński, *Dzieła literackie,* T. 2, Warszawa 1973. Realizacja radiowa: Radio BIS Warszawa, 2002, czyt. J. Gajewski.

[5] [Z. Krasiński], *Władysław Herman i dwór jego. Powieść historyczna z dzieiów narodowych XIgo wieku. Przez N.K.* Tom I-III. W Warszawie [...] 1830. Zob. Z. Wałaszewski, *Gotycki zamek Zbigniewa. Próba Jungowskiego odczytania młodzieńczej powieści Zygmunta Krasińskiego „Władysław Herman i dwór jego"*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdzieja, Toruń 2001, s. 155–165.

3 sierpnia 1828 roku w liście pisanym z Warszawy donosił przyszły autor *Nie-Boskiej Komedii* swojemu przyjacielowi Mieczysławowi Potockiemu: „[...] Moja powieść już w książeczkach drukowana, dam ci ją, jak przyjedziesz"[6].

Nieco więcej niż lat temu czterdzieści, w epoce panowania „marksistowskiego literaturoznawstwa", padły *ex cathedra* pod adresem *Grobu rodziny Reichstalów* następujące słowa:

> [...] Z dziejami spisku politycznego przeciwko Wallensteinowi związana jest postać Alana Reichstala [...]. Postać tę młody autor w poważnym stopniu wzorował na Konradzie Wallenrodzie [...] Niewolnicza wprost zależność od słynnego fragmentu o ciemnym szaleństwie Konrada Wallenroda jest aż nadto wyraźna [...] Jednakże przepaść, która dzieli wielką patriotyczną symbolikę *Konrada Wallenroda* i głęboką motywację czynu bohatera od błahej powiastki o krwawych porachunkach rodowych, uwydatnia tylko pustkę tej dziecinnej maskarady [...]. Młody Krasiński odkrywa podłość, okrucieństwo, grozę wokół siebie, widzi je w przeszłości swych miejsc rodzinnych. Tym się da wytłumaczyć powstanie w literaturze polskiej owego swoistego, na pół dziecinnego „gotycyzmu opinogórskiego". Jest on cząstką polskiego nurtu romantyzmu reakcyjnego, wątlejszego w naszej literaturze niż gdzie indziej i przynoszącego osiągnięcia literackie mniejszej wagi. Nie można jednak zaprzeczyć, że i ten nurt miał swoje istotne miejsce w obrazie wczesnego romantyzmu polskiego /sprzed roku 1830/.[7]

Zależność od *Konrada Wallenroda* oraz „gotycyzm opinogórski" – to główne atrakcje tego wywodu, zaś monografia stanowi niewątpliwie zwieńczenie świątyni krzywych sądów wyrosłej nie tylko na *Grobie rodziny Reichstalów*, lecz także na pozostałej młodocianej twórczości Zygmunta Krasińskiego[8]. Przyznać jednakże trzeba, iż i dawniej, nawet najpoważniejszym uczonym, zdarzały się komiczne poślizgi, jak choćby ten oto:

> [...] Inaczej było z młodzieńczym Krasińskim. Skazany na bezczynność, zapełniał on całe foliały powiastkami i powieściami, do których materiał czerpał z nieco podejrzanych źródeł, modelował go w sposób jaskrawo sensacyjny, zabarwiał zaś rzekomym historyzmem.[9]

Otóż owe „nieco podejrzane źródła", to nic innego jak powieści Waltera Scotta!

W naszych już czasach młody Krasiński nadal przebija się z trudem do łask badaczy, wielu nie docenia jeszcze jego wczesnej twórczości[10]. Ale na uwagę specjalną

---

[6] Z. Krasiński, *Listy. Wybór*, BN I, 282, Wrocław – Warszawa – Kraków [1997], s. 6; zob. Z. Sudolski, *Wstęp*, tamże, s. XX. Na karcie tytułowej mojego egzemplarza pierwodruku książkowego *Grobu rodziny Reichstalów* widnieje odręczna dedykacja autora, odczytana przez Z. Sudolskiego w następującym brzmieniu: „*Na pamiątkę Mie[czy]sławowi przyjaciel Zyg[munt]*" i jest to właśnie ów zapowiedziany w liście podarunkowy egzemplarz – zob. A. Kempa, *Dziwne przygody pewnej książki*, „Odgłosy" Nr 33/1079/, Łódź 13 sierpnia 1978 r.; tenże, *Dziwne przygody pewnej książki*, „Bibliotekarz" Nr 11 , 2000, s. 31–32; J. Weinberg, *Wywołanie ducha* [...], dz. cyt., s. 65, 72, przyp. 12.

[7] M. Janion, *Zygmunt Krasiński* [...], dz. cyt., s. 58, 59,61, 62, 63.

[8] Rec.: H. Markiewicz, *Nowa monografia o Krasińskim*, „Nowa Kultura", R. XIII 1962, Nr 21/635, s. 2.

[9] J. Krzyżanowski, *O walterskotyzmie polskim. W setną rocznicę śmierci Waltera Scotta,* [przedruk w:] *W świecie romantycznym* [Kraków 1961], s.303.

[10] Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Faustyczne pokusy Hrabiego Henryka,* w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997r.*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1999 [Seria „Czarny Romantyzm"], T. I, s. 365-366; Z. Wałaszewski, *Gotycki zamek Zbigniewa* [...], dz. cyt., s. 156; J. Bachórz, *Gotycko-sarmackie „Zawieprzyce" Aleksandra A. F. Bronikowskiego. /Przeciw zapomnieniu niebanalnej karty powieściopisarstwa/*, w: *Paradoksy humanistyki. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Czesława Zgorzelskiego*, red. O. Kubińska, D. Malcolm, Gdańsk 2002, s. 42, przyp. 14.

zasługuje, wyrażony w prywatnej korespondencji sąd Leszka Libery, który twierdzi, iż młody Krasiński nie powinien był porzucać pisania powieści i wstępować na drogę poezji – zapewne pod wpływem Mickiewicza.

Wracając do przytoczonego przed chwilą wywodu Marii Janion, to okoliczności wyjścia spod prasy drukarskiej *Grobu rodziny Reichstalów* – najpierw w edycji gazetowej, a nieco później książkowej w maju i sierpniu 1828 roku – nie wskazują, iżby Krasiński naówczas mógł już znać *Konrada Wallenroda*, który – choć rozpoczęty w roku 1825 – w druku ukazał się w Petersburgu dopiero w lutym 1828 roku. Mickiewiczowska powieść poetycka – jeszcze w rękopiśmiennym żywocie poprzedzona wielką sławą nawet w kraju – nie mogła zapewne tak szybko dotrzeć z petersburskiej oficyny do opinogórskiego autora, aby jeszcze móc wywrzeć jakikolwiek wpływ na jego powieść. Możliwość zetknięcia się z *Konradem Wallenrodem* pomiędzy rokiem 1825 i 1828 mieli właściwie tylko niektórzy z „Przyjaciół Moskali".[11]

Krasiński podczas pisania *Grobu rodziny Reichstalów* znał inne młodociane utwory Mickiewicza, co zostało poświadczone na kartach powieści w mottach poprzedzających rozdziały, stanowiących cytaty ze *Świtezianki*, sonetów, *Grażyny* i *Dziadów*. Znajomość *Konrada Wallenroda* byłaby tam natychmiast poświadczona w taki sam sposób. Zbliżenie z *Konradem Wallenrodem* mogło nastąpić później – podobnie jak z Antoniego Malczewskiego *Marią*:

> Znany z ogromnej erudycji poeta po *Marię* sięgnął, nie wiedzieć dlaczego, stosunkowo późno. Fakt ten jest potwierdzony zupełnym brakiem mott z tego poematu w młodzieńczej twórczości autora *Władysława Hermana* , twórczości tak natrętnie i snobistycznie inkrustowanej cytatami z bogatych lektur.[12]

Wygląda na to, iż współcześni mieli do czynienia w *Grobie Rodziny Reichstalów* z równoległą, oryginalnie pomyślaną i ułożoną przez młodocianego autora – /il. 3, 4/ w stosunku do *Konrada Wallenroda* historią spiskową, odzwierciedlającą jego nadzwyczajną intuicję polityczną, już wówczas zdolną współczuć z wiszącymi jakby w powietrzu nastrojami przedpowstaniowymi.

Mógł, ale nieco później, znać *Konrada Wallenroda* pewien krakowski aktor oraz dramato- i powieściopisarz, czemu najprawdopodobniej dał wyraz w swojej jednoaktówce[13]; jedną z głównych ról – a „rzecz dzieje się w Warszawie" – powierzył on Konradowi, „uczniowi uniwersytetu warszawskiego", ponieważ zaś naówczas nie było jeszcze *Dziadów cz. III* – imię to przejęte zostało zapewne z Mickiewiczowskiej powieści poetyckiej[14]. Nie jest wykluczone, iż występujący tu niejaki Dołkiewicz – „ajent policji tajnej" – jest postacią, dla której prototypem mógł być Konstanty Majeranowski, niesławnej pamięci sławny w Krakowie tamtego czasu literat.

---

[11] Zob. B. Galster, *Pierwsze odgłosy „Konrada Wallenroda" w Rosji,* w: tegoż, *Paralele romantyczne. Polsko-rosyjskie powinowactwa literackie*, Warszawa 1987, s. 109, 125, 126, 132; tenże, *Wokół sądów Mickiewicza o Puszkinie*, tamże s. 195, przyp. 16.

[12] Z. Sudolski, *„Maria" w lekturze i w refleksji Zygmunta Krasińskiego,* w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 maja 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997 [Seria „Czarny Romantyzm"], s. 429.

[13] *Dzień dwudziesty dziewiąty Listopada. Rys historyczno-dramatyczny ze śpiewami. Oryginalnie wierszem napisany przez Pawła Felicjana Miłkowskiego artystę drammatycznego Teatru Krakowskiego*. W Warszawie [...] 1831.

[14] Według sugestii S. Makowskiego.

Termin „gotycyzm opinogórski", szeroko rozpowszechniony od momentu ukazania się monografii Marii Janion, również budzi wątpliwość. Jest on wyraźnie regionalizujący, a zatem ograniczający zjawisko literackie należące do gotycyzmu zachodnioeuropejskiego. Nie oznacza żadnej kategorii stylowej. Sam zameczek opinogórski – wznoszony równocześnie z powstawaniem *Grobu rodziny Reichstalów*, o niewiadomej jednakże atrybucji /wymienia się Aignera, Marconiego, a nawet Marię z Radziwiłłów Krasińską, matkę Zygmunta[15]/ – to także nie żaden obiekt w duchu „gotycyzmu opinogórskiego", lecz po prostu obiekt w powszechnie naówczas w Europie praktykowanym stylu neogotyckim. Dobrym przykładem regionalnej odmiany średniowiecznego gotyku jest południowa fasada Bazyliki Grobu Pańskiego i główna pochodzącego w całości z wieku XII kościoła Św. Anny w Jerozolimie, gdzie cechą stylową wyróżniającą ów „gotyk jerozolimski" – pozostałość wypraw krzyżowych, jest kamieniarski motyw zdobniczy w formie nagiętej do ostrołuku, jakby karbowanej ramy oprawiającej portal i otwór okienny u szczytu fasady.

Historia sztuki wyodrębnia „neogotyk około roku 1600"[16] i „gotycyzm barokowy"[17], ale jako wyraźne kategorie stylowe. Wczesny zachodnioeuropejski XIX-wieczny gotycyzm – ten z czasów Opinogóry – podobnie jak jego XVIII-wieczny zwiastun, wyrażał więź ze średniowieczną tradycją rycerską:

> Zgodnie z koncepcją *„architecture parlante"* – „gust gotycki" wyrażał poczucie rycerskich korzeni, „starożytną" legitymację wysokiej pozycji społecznej i przywiązanie do religii chrześcijańskiej, a więc najważniejsze wartości arystokracji w niespokojnych czasach około roku 1800[18]. Opiniogóra tyle tylko na *Grobie rodziny Reichstalów* mogła zaważyć, ile młody Krasiński w swoich „powieściach narodowych" był „mazowiecki" – jak Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* „litewski", a Słowacki w *Beniowskim* „ukraiński".[19] Najlepszym argumentem na przynależność wczesnej twórczości powieściowej Krasińskiego z okresu opinogórsko-warszawskiego do gotycyzmu zachodnioeuropejskiego są genewskie francuskie miniatury powieściowe z roku 1830[20].

Nie ulega wątpliwości, iż *Grób rodziny Reichstalów* stanowił w literaturze polskiej wczesnego XIX-wiecza punkt najbliższej styczności z gotycyzmem zachodnioeuropejskim i dlatego powieść ta była bodaj najlepszym epizodem przygody z owym gotycyzmem naszej literatury. Ani Mickiewicz, ani Słowacki nie zaczynali od pisania powieści gotyckich, chociaż gotycyzm nie ominął i dotknął *Pana Tadeusza*[21]. Ani też Mickiewicz, ani Słowacki nie osiągnęli w wieku lat 16-tu takiego literackiego

[15] Według sugestii J. Królika – Dyrektora Muzeum Romantyzmu w Opinogórze.

[16] Zob. T. Chrzanowski, *„Neogotyk około roku 1600" – próba interpretacji,* w: *Sztuka około roku 1600,* Warszawa 1974 , s. 75-112.

[17] Zob. W. Mischke , *Gotyk między trwaniem a odnową,* w: „Miscellanea Łódzkie" 1/15/1996. Materiały Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego pt. *Neogotyk* w Muzeum Historii Miasta Łodzi w dniach 12-13 grudnia 1996 r., s. 17.

[18] W. Bałus, P. Krasny, *Kościół parafialny w Wielączy. Z badań nad początkami neogotyku w polskiej architekturze sakralnej,* w: „Miscellanea Łódzkie" [...], dz. cyt., s. 37.

[19] Zob. M. Maciejewski, *Słowacki,* w: J. Słowacki, *Gdzie po dolinach moja Ikwa płynie. Poezje liryczne w oryginale i w przekładzie na język ukraiński,* Lublin 1999, s. 32.

[20] Zob. S. Windakiewicz, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914, s. 63, 64, 65.

[21] Zob. B. Dopart, *Mroczne fikcje. W poszukiwaniu wyznaczników oświeceniowego gotycyzmu,* w: „Miscellanea Łódzkie" [...], dz. cyt., s. 25.

sukcesu, jaki osiągnął Krasiński w *Grobie rodziny Reichstalów* – trudno byłoby wskazać inny wczesny, a bardziej dojrzały debiut.

Ale – na dobrą sprawę – gotycyzm tak oświeceniowy, jak romantyczny zawsze przecież bywał przez powieściopisarzy i poetów traktowany instrumentalnie jako rodzaj modnej zabawy, podobnie jak orientalizm, którego silnie opalizującej domieszki również nie brakuje w powieści Krasińskiego, a to w sensacyjnej historii Fatymy:

> To już nie tylko ślady oczytania młodego autora w poematach Lorda Byrona i w romansach pani Cottin, ale kto wie... może i pogłos arabskich awantur bohatera spod Daszowa – Emira Rzewuskiego.[22]

Może też – jak szczególnie w późniejszym nieco *Agay-Hanie* – wpływ powszechnej niemal naówczas fascynacji, u Krasińskiego jednakże nie tak bezgranicznej jak u Słowackiego i Mickiewicza, *Gofredem* Tassa-Kochanowskiego?[23]

Zarówno Krasiński, jak i Słowacki, choć debiutowali w różnych literackich rodzajach, obaj zaczynali od utworów o obcej, nierodzimej tematyce. Prymicyjna powieść z czasów wojny 30-letniej i tragedia o Marii Stuart wykazują pod tym względem znaczne podobieństwo. Ale jest jeszcze jedno – poszukiwanie przez obu młodocianych autorów podniet do pisania w łapczywie pochłanianych lekturach.[24]

Poczucie „narodowości" literatury musiało być wszelako naówczas silne, skoro zapomniany teraz doszczętnie poeta w zapomnianym równie doszczętnie sonecie wołał:

> Nagle piosnka nadziei smętną duszę łudzi,
> I w rzewném upojeniu łzę tęsknoty ronię:
> To znowu pieśń ojczysta wszystkie czucia studzi;
> I jedno święte czucie w polskiém wskrzesza łonie.[25]

Łączyło naszych Trzech Wieszczów w przedziwny sposób Powstanie Listopadowe, bo oto żaden z nich nie brał w nim udziału – jak bitwa pod od Salaminą 480 roku p.n.e wiązała Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa: pierwszy tam walczył, drugi sławił zwycięstwo, a trzeci dopiero przyszedł na świat.

Duński, XIX-wieczny badacz literatury naszej, porównując Trzech Wieszczów, przeprowadził następującą pomiędzy nimi paralelę: „Pomiędzy skrzydlatemi duchami Polski Mickiewicz jest orłem, Krasiński łabędziem, Słowacki pawiem".[26] Można by zaryzykować jeszcze jedną – na miarę naszego czasu – gdzie „Veronez naszej poezji"[27], czyli Słowacki, byłby jak „góra gór"– K2, zaś Mickiewicz jak Everest: pierwsza z gór jest piękna i trudno dostępna, ale druga... najwyższa.

Na czym polega w *Grobie rodziny Reichstalów* „sztuka powieści"?[28] Oto pytanie, jakie powinni teraz zadawać sobie wszyscy badacze wczesnej twórczości Zygmunta Krasińskiego – umiał ją docenić już Maurycy Mochnacki w wypowiedzi o „pewnych

---

[22] J. Weinberg, *Wywołanie ducha* [...], dz. cyt., s. 70.

[23] Zob. Z. Sudolski, *Krasiński–Tasso*, „Miscellanea Łódzkie" 1/13/1995 [numer Tassowski], s. 24.

[24] Zob. J. Ujejski, *Wstęp,* w: J. Słowacki, *Marja Stuart. Drama historyczne w pięciu aktach*, BN I, 111, Kraków [1928] ,s. IV.

[25] L. Ulrych, *Do Fryderyka Chopin Grającego koncert na fortepijanie*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej" [...] Warszawa [...] 1830, Rok Pierwszy. Tom Drugi. Poszyt Drugi, s. 59.

[26] G. M. C. Brandes, *O poezyi polskiej w XIX stuleciu*, Warszawa 1887, s. 87.

[27] J. Klaczko, *Sztuka polska*, Paryż 1858 /Przedruk z „Wiadomości Polskich" z 23 maja, 6 czerwca i 10 października 1857 r./, s.9.

[28] Zob. T. Mann, *Sztuka powieści. Wykład na uniwersytecie w Princeton 1939*, w: tegoż, *Eseje*, [Warszawa 1964].

ludziach siedemnastoletnich".[29] Ale bo też, co również w wieku XIX-tym, choć nieco później , zostało zauważone: „[...] Styl w tej pracy wprawdzie niezupełnie jeszcze wyrobiony, lecz czuć już w niektórych ustępach przyszłego autora *Nie-Boskiej*"[30].

Grób rodziny Reichstalów, to nie tylko powieść historyczna i – co było naówczas u nas wielką rzadkością – z dziejów obcych /tematyka wojny 30-letniej u Krasińskiego jeszcze jedynie w *Zamku Wilczki*[31] /, nie tylko powieść gotycka jak dwie krople wody podobna do swoich zachodnioeuropejskich krewniaczek, świadectwo dobrze przerobionej lekcji zachodnioeuropejskiego gotycyzmu, lecz także i przede wszystkim – ze względu na podniesione do najwyższych temperatur stany emocjonalne bohaterów – thriller psychologiczny o niebywałej sile wewnętrznego ognia. I właśnie o tym mówi przekaz z pierwszej ręki, będący zatem w jakiejś mierze odpowiedzią na postawione tu już pytanie – na czym w *Grobie rodziny Reichstalów* polega „sztuka powieści":

> *Gazeta Polska* w swoim 33 Nrze, wspomniawszy o drukującej się w „Pszczole" powieści Zygmunta Krasińskiego *Grób Rodziny Reichsthalów*, umieściła od siebie przypisek w tych słowach: „powieść ta, jak nas zapewniają, już przed laty trzydziestą drukowaną była w jednam z pism w Warszawie wychodzących" Nie wiem czy ta powieść była drukowaną kiedy w jakiem piśmie perjodycznem; ale to wiem niezawodnie, że w r.1828 lub 29, kiedy jeszcze ś.p. Zygmunt Krasiński chodził na uniwersytet Warszawski, powieść ta wyszła była w osobnym zeszycie, dość drobnym drukiem na dość nędznym szarym papierze. Mieszkałem wówczas w samymże pałacu Krasińskich, i czytałem tę powieść zaraz po jej ukazaniu się, wkrótce wszakże książka ta znikła z handlu księgarskiego i przestała kursować między publicznością. Powód tego, według zapewnień osoby wysoko położonej w towarzystwie i dobrze świadomej rzeczy, miał być ten, iż pewna znakomita dama, podobno babka ś.p. Zygmunta, w skutku jakichścić osobliwszych skrupułów, cały nakład tego dziełka wykupiła i zniszczyła. Bohaterem tej powieści jest sławny w dziejach Wallenstejn. Wiadomo jest iż, według tradycji, miał on być zamordowany przez niejakiego Leslie, którego osobistość nie jest należycie wyjaśniona. Ta to niepewność dziejów co do osoby owego zabójcy Walenstejna, podała myśl autorowi do następującego poetyckiego zmyślenia. Wallenstejn w młodości swojej zakochał się był w niejakiej pannie *de Reichsthal*, osobie szlachetnego rodu, takową uwiódł i porzucił. Brat tej panny zaprzysiągł zwodzicielowi śmiertelną zemstę; a chcąc aby wielkość tej zemsty wyrównała wielkość zbrodni, nie spełnia jej natychmiast, ale czeka najstosowniejszej do tego pory. Jakoż, po latach wielu, gdy Wallenstein stanął u szczytu ludzkiej wielkości ,mściciel go z niej strąca, zabijając go w grobach rodziny swojej, dokąd mu jako poufny przyjaciel towarzyszył. Ów bowiem *Leslie*, był to właśnie Allan de Reichsthal, który się pod tem przybranem nazwiskiem ukrywał, i niepoznany pozyskał przyjaźń Wallenstejna. Tyle sobie tylko z tak dawnej lektury przypominam. Do czego tylko dodać jeszcze mogę, że powieść ta pisana jest poetyczną, pełną nadzwyczajnego ognia i najzuchwalszych obrazów prozą.[32]

Wspomnienie owo, utrzymane – ale tylko pozornie – w tonie spokojnej retrospektywy, samo gore wewnętrznym ogniem, co czyni, iż jest ono w istocie niemalże dramatyczną opowieścią, zaś ważnym jego atutem jest dostrzeżenie w młodocianej powieści Krasińskiego owej poetycznej ekspresji, zapowiadającej rychłą już twór-

[29] W rubryce *Wiadomości Krajowe*, „Kurjer Polski", Nr 138 z 24 kwietnia 1830 r.

[30] [B. Twardowski], *Utwory Zygmunta Krasińskiego /Nie objęte lwowskiem wydaniem/*. Zebrał i życiorysem opatrzył B.T., Poznań 1880, s. XXXII.

[31] Pierwodruk w: „Pamiętnik dla Płci Pięknej" [...] Warszawa [...] 1830, Rok Pierwszy. Tom Trzeci. Poszyt Czwarty, s. 152-166; Poszyt Piąty, s. 200-205.

[32] W.Z. [Wiktoryn Zieliński – według domysłu J. W. Gomulickiego], *Grób rodziny Reichstalów* „Gazeta Polska" 1862, Nr 36, s. 2.

czość Dominika Magnuszewskiego. Niebagatelne znaczenie ma tu również wskazanie oryginalnego pomysłu autora, wykorzystującego zręcznie dezinformację wokół osoby historycznego Lesliego i tak znajdującego sposób zawiązania sensacyjnej intrygi.

Znaleźć tu można pierwsze źródło informacji o zniszczeniu nakładu książkowego powieści z roku 1828 przez babkę autora, którą to „straszną babulę" – Antoninę z Czackich Krasińską, realistycznie namalował jeszcze przed I wojną światową monografista Zygmunta Krasińskiego.[33]

A że *Grób rodziny Reichstalów* to w istocie trzymający na uwięzi uwagę czytelnika thriller, niech zaświadczy następujący jego fragment:

> Nareszcie powstał Alchimista i poważnym rzekł głosem: Błogosławię was i życzę iak naydłuższego szczęścia. To mówiąc, rozciągnął nad niemi swoie ręce, i wzniósł oczy do nieba, iak gdyby chciał wezwać iego łaski i opatrzności, nad osobami tak drogiemi. – Uradowany Wallensztein, porwał się z krzesła, i wziął rękę Minny. Ale dziewica odwróciła łzawe oko i w rozpaczy mocnym wyrzekła głosem: – Nie masz, nie będziesz miał nigdy mego serca. Przymuszą mnie bydź twoią żoną, ale czyż miło ci będzie pędzić życie z niewiastą która cię nie cierpi i nienawidzi! Na to zapytanie stanął Wallenszteyn iak wryty, i naygwałtownieysze namiętności zawrzały w iego duszy. – Smutek i gniew, miłość i wściekłość napełniały iego serce. Nareszcie: Nieczuła Minno, rzekł, chcesz moiéy śmierci, bo bez ciebie żyć nie mogę. A po chwili silnym zawołał głosem. Mówisz że mnie poznałaś. Nie, nie znasz, nie znasz ieszcze gniewu Wallenszteyna. Jedno moie skinienie może ciebie i twego oyca w proch zamienić. A nie myśl żeby to były próżne słowa. Zapytay się Czech całych, a odpowiedzą, że zemsta Wallenszteyna wszystko pożera. Moia miłość dla ciebie iest bez granic, ale kiedy zemsta zaymie iéy mieysce, niebo same, sam Bóg nie wstrzyma moiéy prawicy.[34]

Trzeba by długo szukać na kartach naszych XIX-wiecznych, nawet najbardziej sensacyjnych powieści, opisu takiej apokaliptycznie szaleńczej wściekłości, jak w scenie zabójstwa Wallensteina:

> W tém usłyszał Wallenszteyn kroki po schodach i ktoś w klamkę uderzył. W téy samėy chwili wypadły wybite podwoie z trzaskiem, a Leslie wleciał do komnaty. Blade lica, naieżone włosy, pomięszane oczy wydawały okropny zamiar, a miecz zemsty błyszczał w iego prawicy. Leslie! krzyknął z początku Wallenszteyn surowym, głosem. Nie Leslie, ale Alan de Reichstal, odparł Pułkownik, Alan de Reichstal szukaiący przez wiele lat zemsty!Umieray! [...] Wściekły zabóyca rzucił się na Wallenszteyna i wydarł z dyszących piersi biiące ieszcze bohatyra serce. Oblany krwią wyleciał z zamku i pędem błyskawicy przebiegł Egrę[35].

Wiele pisarskiej sławy nie tylko takiemu jak Krasiński młodocianemu – lecz także dojrzałemu autorowi mógłby przynieść ów nocny – niczym rodzaj nokturnu – opis miasta, dowodzący, iż Zygmunt już w trakcie pisania swojej powieści posiadł niemalże Matejkowską umiejętność wczuwania się w przedstawianą przez siebie epokę, są tu bowiem zgoła Rembrandtowskie efekty luministyczne, a i refleksów sztuki współczesnego młodemu Krasińskiemu Caspara Davida Friedricha nie można nie zauważyć:

> Ustała burza, xiężyc wydobył się z za chmur powoli ustępuiących z nieba iak pobite woyska których męztwo ieszcze nie ostygło, zwolna z pola krwawych mordów się cofaią. – Zachodnia częśc nieba błyszczała rozsypanemi gwiazdy – Całe miasto u stóp wzgórza leżące, ukazało się Wallenszteynowi w cichości i milczeniu nocy. Dachy świetniały odbitemi promieniami xiężyców

[33] J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych /1812–1833/*, Lwów 1904, T. 1, s. 17.
[34] Z. Krasiński , *Grób rodziny Reichstalów* [...], Warszawa [...] 1828, s. 17–18.
[35] Tamże, s. 97, 98.

ca, o wody w srebrzystych kroplach z nich spływaiące. Z przeciwnéj strony wznosił się zamek Egierski na niebotycznéy górze. Straże stały po iego wałach i gotyckich wieżach. Gdzie niegdzie błyszczały kopie w ręku mężnych woiowników i działa strzegące warowni.[36]

Niechybnie – jak na całej wczesnej twórczości powieściowej Krasińskiego – na genezie pomysłu *Grobu rodziny Reichstalów* zaważył wpływ Waltera Scotta. Wskazuje na to choćby jeszcze jedna, tym razem z późnego wieku XIX pochodząca wypowiedź:

Wypadki ściśle historyczne łączą się w tej powiastce z opowiadaniem zmyślonem o miłości Wallensteina ku Minnie; bo nie na samych faktach historycznych oparł się autor: one służą mu do dekoracyi sceny, na której odbywa się akcya, mało wspólnego mająca z historyą. [...] Głównem więc źródłem pierwszej powieści Krasińskiego jest Walter Skott, i to jeden z jego najpiękniejszych romansów – *Łucya z Lamermooru.* Ponieważ jednak powieść ta w tłómaczeniu polskiem wyszła dopiero w r.1828 [...], wysoce prawdopodobnem jest twierdzenie prof. Antoniewicza, że Krasiński korzystał z Walter Skotta w tłómaczeniu francuskiem [...] Motyw *Grobu rodziny Reichsthalów*, gdzie jej członkowie nienaruszeni oczekują na trąbę archanielską, przypomina *Pieśń ostatniego minstrela* [...]. Szczegóły historyczne są prawdziwe; nawet rude włosy historycznego Wallensteina znalazły się u Krasińskiego, nie mówiąc już o dokładnem podaniu dni bitew, zamiłowaniu Wallensteina do astrologii, przepychu prawdziwie królewskim, o jego zamysłach i śmierci. Tylko miłość Wallensteina i pułkownik Leslie – przebrany Allan – są wytworem fantazyi autora, posługującej się pierwowzorem angielskim. Tam znalazł Krasiński to, co było potrzebnem wedle jego zapatrywań do stworzenia powieści historycznej[37].

Znaczenie szkockiego barda w ówczesnej literackiej Europie wprawdzie starał się podważyć Mickiewicz, przyznając pierwszeństwo Goethemu w odkrywaniu średniowiecza[38], lecz istotnie walterscottowskie powieści historyczne uśmierciły – będące znamiennym dziedzictwem wieku XVIII – rozprzestrzenione wtedy szeroko powieści gotyckie[39].

Młodociany autor w *Grobie rodziny Reichstalów* – mimo pokaźnego zaplecza lekturowego, a może właśnie dzięki niemu – miał oryginalnie przygotowaną koncepcję powieści. Konsekwentnie – choć zewsząd czyhały pokusy – starał się unikać jakichkolwiek kontaktów ze światem nadprzyrodzonym i trzymać się realnej rzeczywistości. Przeciwnie w stosunku do swojej poprzedniczki i krewniaczki zarazem – Anny Olimpii z Radziwiłłów Mostowskiej[40]. O takim postępowaniu świadczą w powieści konkretne, materialne rekwizyty: sam tytułowy grób przede wszystkim oraz zmumifikowane przez starego Reichstala zwłoki jego arabskiej żony i córki Minny. Powieść pozostaje zatem jakby realistyczną powieścią gotycką – na równi z *Władysławem Hermanem i dworem jego* – i mimo sporej dawki grozy jest też regularną powieścią historyczną, nie stylizowaną, jak nieco późniejszy *Agay-Han,* na utwór poetycki[41]. Nie pozostaje nic innego, jak umieścić *Grób rodziny Reichstalów* tuż obok jedynej godnej rywalki – powieści o

[36] Tamże, s. 21–22.

[37] M. Reiter, *Przyczynki do genezy kilku utworów Z. Krasińskiego z pierwszej doby jego twórczości*, „Ateneum" 1899, T. 3, s. 480–481, 482, 487, 488.

[38] Zob. A. Mickiewicz, *Goethe i Byron,* w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, BN I, 79, Kraków [1924], s.88.

[39] Zob. Z. Sinko, *Wstęp,* w: M. G. Lewis, *Mnich. Powieść*, BN II, 138, Wrocław–Warszawa–Kraków [1964], s. LVI; tejże, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1972, Z. 3, s. 52-53.

[40] Zob. K. Puzio, *„Niegotyckie" zamki gotyckich powieści? /Z twórczości Anny Mostowskiej/*, w: „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska". S. FF, Vol. XX/XXI, 2002/2003, red. B. Czwórnóg-Jadczak, Lublin 2002/2003, s. 301-319.

[41] Zob. Z. Suszczyński, [wstęp w:] Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, Białystok 1998 [Seria „Czarny Romantyzm"], s. 16.

zamku zawieprzyckim[42]. W tej materii wypowiedział się, choć z przekąsem, na krótko przed II wojną światową jedyny jak dotąd monografista Aleksandra Bronikowskiego:

> Dziwne, że młodzieńcza, twórczość romansowa Krasińskiego tak mało wykazuje śladów oczytania w dziełach Bronikowskiego. Jedynie w *Zamku Wilczki* i w *Grobie rodziny Reichstalów* dosłuchać się można wyraźnych ech lektury *Zawieprzyc.* [...] Również indywidualizacja oklepanego motywu zemsty brata za śmierć siostry w *Grobie rodziny Reichstalów* przypomina w szczegółach zemstę Herakliosa na Granowskim. Allan de Reichstal, pod przybranym nazwiskiem Lesliego, zostaje przyjacielem i powiernikiem Wallensteina, podobnie jak Andrea di Pelli kasztelana zawieprzyckiego. Obu mścicielom nie łatwo przychodzi długotrwałe udawanie: popadają nieraz w dziwne nastroje, zdradzają niemal swe przebranie itp., aż wreszcie przychodzi moment: dogodny i dokonują swego krwawego dzieła[43].

Wielki hagiograf Zygmunta Krasińskiego, w kanonicznej po dzień dzisiejszy francuskiej o nim rozprawie[44], nie zwrócił jednakże uwagi – zafascynowany „wieszczym" okresem – na jego gotycką twórczość. W rzeczywistości droga od *Grobu rodziny Reichstalów* do *Nie-Boskiej Komedii* istotnie – jak to już dawno zostało zauważone[45] – nie była zbyt daleka.

Zachodnioeuropejski gotycyzm wczesnych powieści okresu opinogórsko-warszawskiego, a zwłaszcza powieści prymicyjnej, był grubo ważniejszym doświadczeniem naszej literatury niż sądzą teraz jeszcze niektórzy badacze, a poza tym jedynym bodaj naówczas sposobem na osiągnięcie przez nią europejskości. Udział w tej przygodzie autora *Grobu rodziny Reichstalów* wydaje się czołowy i niezaprzeczony. Odarty z tej zasługi Zygmunt Krasiński byłby jak odarty z romantyczności Mickiewicz z konterfektu „na Judahu skale", gdyby mu chciano tego atrybutu odmówić.

Grób rodziny Reichstalów – młodzieńczą powieść Krasińskiego, łączą aż dwa podobieństwa z *Marią Stuart* – młodzieńczym dramatem Słowackiego: oba utwory mają za podmiot nie rodzinną, lecz obcą historię, oraz – co ważniejsze – ich recepcja w piśmiennictwie polonistycznym i w ustnych sądach badaczy z dawien dawna rozdzierana jest przez skrajnie rozbieżne oceny[46]. O ocenach *Grobu rodziny Reichstalów* była tu już mowa; *Maria Stuart* – tak czy inaczej – broni się śmiałością podjęcia przez jej autora wielkiego i trudnego „europejskiego" tematu i od początku właściwym Słowackiemu mistrzostwem poetyckiego języka.

---

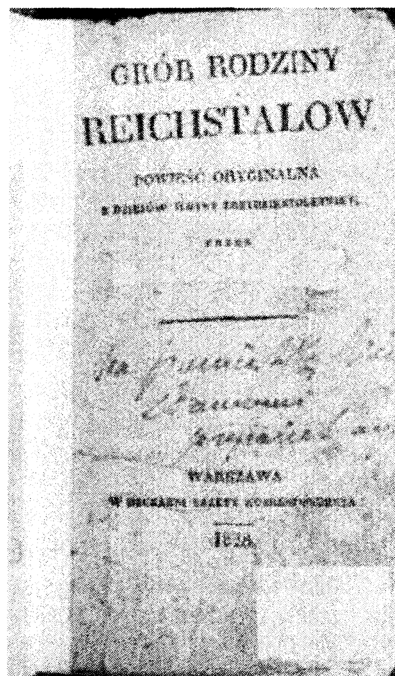
[42] Edycje polskie: *Zamek Zawieprzycki*, Wilno 1827, 1829 – przekł. E. Marchwic; *Zawieprzyce. Powieść historyczna*, Warszawa 1828 – przekł. J. K. Ordyniec.

[43] L. Rath, *Aleksander A. F. Bronikowski. Rozdział z dziejów powieści polskiej* Lwów 1937, s. 129–130 przyp.4.

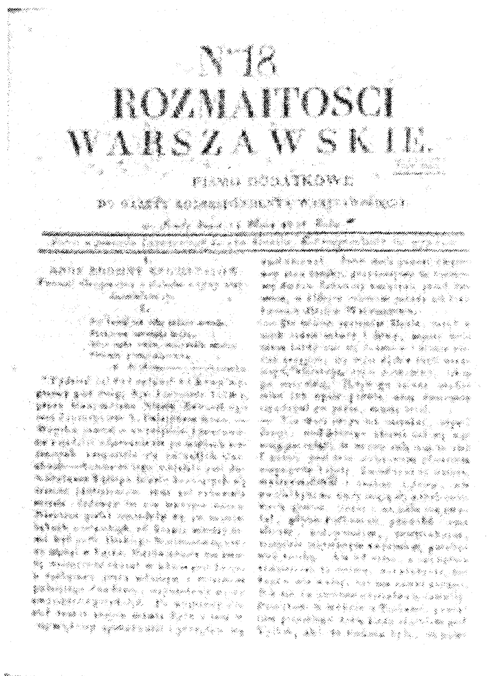
[44] J. Klaczko, *La poèsie polonaise au dix-neuvième siécle et le poète anonyme*, „Revue des Deux Mondes" 1862, T. 37 – [przedruk pol.: „Dziennik Literacki" 1862, Nr 18–20, 22–26, 28–37].

[45] Zob. przyp. 30.

[46] Zob. J. Ujejski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Marja Stuart. Drama historyczne w pięciu aktach*, BN I, 111, Kraków 1928; L. Libera, *Maria Stuart. Dramat Juliusza Słowackiego*, [Zielona Góra, 2003].


GRÓB RODZINY
REICHSTALÓW
POWIEŚĆ ORYGINALNA
WARSZAWA
1828.

Fot. 3 Karta tytułowa edycji książkowej z odręczną dedykacją autora dla Mieczysława Potockiego.
Fot. Muzeum Historii Miasta Łodzi.


№ 18
ROZMAITOŚCI
WARSZAWSKIE.

Fot. 1 Początek powieści w edycji gazetowej.
Fot. Biblioteka Jagiellońska.

Fot. 2 Ławka Kamienna Amelii Załuskiej w parku opinogórskim z napisem dla Zygmunta Krasińskiego: „Niech pamięć moja zawsze ci będzie miła” (1832 r.). Fot. J. Królik.



Fot. 4
Zygmunt Krasiński z kuropatwą, malował January Suchodolski (ok. 1826 r.). Fot. ze zbiorów Muzeum Romantyzmu w Opinogórze.

Marek Dybizbański
(Poznań)

PARA I ELEKTRYCZNOŚĆ – FIGURY APOKALIPSY. WOKÓŁ *LEGENDY* ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

I.

Najważniejszą, i najbardziej kłopotliwą zarazem, rekomendacją wystawioną *Legendzie* pozostaje w perspektywie historycznoliterackiej fakt omówienia jej w prelekcjach paryskich Mickiewicza. Był to jedyny – oprócz osobno analizowanej *Nie-Boskiej Komedii* – utwór Krasińskiego w prelekcjach przywołany. Dramatu o rewolucji Mickiewicz nie zestawiał jednak bezpośrednio z późniejszą przypowieścią o runięciu bazyliki św. Piotra i pogrzebaniu pod jej gruzami polskiej szlachty, trwającej przy starym papieżu, gdy św. Jan, wcielony w postać młodego kardynała, ogłasza nastanie nowego Kościoła i nadejście Królestwa Bożego na Ziemi. To zrobił dopiero Wiktor Weintraub, który *Legendę* postrzegał jako odpowiedź na pisma Lamennais'go, skierowane przeciwko polityce Watykanu. *Affaires de Rome* Lamennais'go występują tu w funkcji „ogniwa pośredniego", które pozwala się porównywać z obydwoma dziełami Krasińskiego, a sam fakt napisania przezeń wcześniej katastroficznego dramatu o rewolucji przesądza o szczególnej predestynacji do podjęcia tej polemiki.

> Prawda, rozłożenie akcentów uczuciowych w *Nie-Boskiej* jest zupełnie inne niż u Lamennais'go: zwycięstwo chrześcijaństwa nie jest tam rezultatem rewolucji, ale jej przezwyciężeniem. Obce są też jeszcze *Nie-Boskiej* wszelkie akcenty chiliastyczne, myśli o wejściu chrześcijaństwa w nową, wyższą fazę. Przy tym wszystkim jednak i tu, i tam bieg zdarzeń przyszłości rysował się podobnie[1].

W zakresie przebiegu zdarzeń *Nie-Boska* byłaby zatem bliższa książce Lamennais'go niż *Legendzie*, w której nie ma przecież mowy o krwawej rewolucji. Jest jednak niezaprzeczalna katastrofa. Istnieje też pewna wspólna płaszczyzna w kwestii rozwiązania konfliktu, które właściwie tym się tylko różni, że raz pobrzmiewa w nim akcent chiliastyczny, a raz nie. Różnica to oczywiście bardzo istotna, nie tylko dla ortodoksyjnie katolickiej krytyki, która od początku *Legendę* przyjmowała źle[2]. W obu utworach pojawia się też motyw gruzów kościoła.

Wiadomo, że w *Nie-Boskiej Komedii* na gruzach „ostatniego kościoła na tych równinach" rodzi się nie nowe chrześcijaństwo, Kościół św. Jana, lecz szatańska religia Leonarda. „Lektura współczesnych myślicieli – pisze Maria Janion – mogła Kra-

---

[1] W. Weintraub, *Dokoła „Legendy" Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*, w: *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 315.

[2] Głosy krytyczne oparte na kryteriach ideologicznych referuje Maria Janion – zob. *Krasiński – Mielikowski – Ligenza*, w: *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.

sińskiego utwierdzać w skłonności do absolutyzowania religii. Tylko bowiem religia gwarantuje trwałość społeczeństwa. Ten charakterystyczny pogląd tradycjonalistów odnajdujemy również u saintsimonistów"[3]. Z punktu widzenia totalitarnego przywódcy – a do tej roli sposobi się Leonard – pogląd ten wydaje się jednak całkiem słuszny i nabiera tu dodatkowego znaczenia. Zwracano już uwagę na podobieństwo obchodów świąt państwowych w ustrojach totalitarnych do obrzędów religijnych. Sprzyja temu charakter zbiorowej religijności, tak opisany przez Czesława Miłosza:

> Edward Gibbon, opisując skutki dekretów Teodozjusza zabraniających obrzędów pogańskich [...], tak powiada: „Uczucia religijne poety czy filozofa mogą być utrzymane dzięki modlitwie, medytacji i studiom; ale odprawianie publicznych nabożeństw zdaje się być jedyną trwałą podstawą religijnych uczuć ludu, które czerpią swoją siłę z naśladownictwa i przyzwyczajenia." [...] Ludzie wypełniający świetlicę poddają się pewnemu zbiorowemu rytmowi: myśleć inaczej, niż myśli zbiorowość, wydaje się absurdem. [...] Wpływ świetlicy należy do rzędu zjawisk zbiorowej magii [...]. Jeżeli to, co głosi doktryna, jest równie prawdą jak to, że dwa razy dwa równa się cztery, tolerowanie opinii, że dwa razy dwa równa się pięć byłoby wręcz nieprzyzwoite[4].

„Zbiorowa magia" ma oczywiście na celu nie tylko zapobieganie próbom myślenia „na własną rękę". Równie istotne jest wywołanie określonych reakcji – do perfekcji doprowadzone w Orwellowskiej wizji świata negatywnie spełnionej utopii:

> Członek partii nie powinien mieć żadnych uczuć osobistych, musi natomiast, bez chwili wytchnienia, tryskać entuzjazmem, cały czas pałać dziką nienawiścią do wrogów i zdrajców, radować się ze zwycięstw oraz bałwochwalczo wielbić Partię za jej potęgę i mądrość. Niezadowolenie z marnej, jałowej egzystencji specjalnie kieruje się na zewnątrz, wyładowuje podczas takich akcji jak Dwie Minuty Nienawiści.[5]

„Obrzędy nowej wiary" zdają się przypominać właśnie owe Dwie Minuty Nienawiści, polegające na wywołaniu dzikiej żądzy zniszczenia wroga – poprzez przypomnienie jego odpowiednio wykreowanego wizerunku – i zakończone ukojeniem przynoszonym przez – także oczywiście odpowiednio wykreowany – obraz Wielkiego Brata (przywódcy o miłym, kojącym wyglądzie i głosie, ostro skontrastowanym z odrażającymi cechami wroga). W samym już obrazie Leonarda na gruzach kościoła („pamiątki" po znienawidzonej przeszłości) streszczają się Orwellowskie „Dwie Minuty Nienawiści", jednakże Leonard nie pragnie wiernych swych uspokajać (walka jeszcze trwa). Gdyby każdej takiej „minucie" przypisać jedną amplitudę fali nastrojów, można by rzec, iż Leonard organizuje „Trzy Minuty Nienawiści", z których pierwszą określa nienawiść (widok gruzów kościoła), drugą ukojenie (postać Leonarda na gruzach), trzecią – kolejny (wzmożony) przypływ nienawiści w orgiastyczno-erotycznym szale.

Występujące w antyutopiach postaci poddające się prawom porządku społecznego oddają przywódcom we władanie swój umysł. Zażywając „pigułki Murti-Binga" (podobną do nich rolę spełnia wszak obrzęd odprawiany przez Leonarda), zyskują spokój i szczęście, i nawet jeżeli pośrednio uczestniczą w jakimś przestępstwie, czy-

---

[3] M. Janion, *Twórczość Krasińskiego do roku 1836 a problematyka ideowa romantyzmu*, w zbiorze: *Zygmunt Krasiński w stulecie śmierci*, pod red. M. Janion, Warszawa 1960, s. 159.

[4] C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1969, s. 204-205.

[5] G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1994, s. 215.

nią to nieświadomie. Wyznawcy Leonarda uczestniczą jednak w zbrodni bezpośrednio. Trudno dociec, czy Leonard wie, czy tylko podejrzewa, iż społeczność, na czele której niewątpliwie stanie, nie chce w gruncie rzeczy prawdziwej wolności. Powrót do przeszłości jest już niemożliwy, nikt by go sobie zresztą nie życzył, a jednak „najcięższe do przezwyciężenia jest – zdaniem Czesława Miłosza – poczucie winy. Niezależnie od takich czy innych przekonań każdy człowiek [...] tkwi w porządku cywilizacji narastającej wiekami. Rodzice jego byli przywiązani do religii albo przynajmniej odnosili się do niej z szacunkiem”[6].

Leonard, kreując siebie na kapłana czy nawet proroka i nakazując przy tym mordowanie „bez wyrzutów” (!), zdaje się nawet wykraczać poza „zniewalanie umysłów” i przystępować do podporządkowywania sobie ludzkich sumień.

> [Zniewolenie] rozgrywa się zatem na płaszczyźnie moralnej. Człowiek jest gotów oddać swe sumienie we władanie drugiego, jeśli da się przekonać o słabości własnej natury, która jakoby nie jest w stanie udźwignąć ciężaru wolności. Dlatego też dąży do tego, aby jak najszybciej oddać skarb swej wolności w ręce iluzjonisty. Zadowala się jedynie „małym szczęściem”, którego postać i zakres określa mu odtąd pan jego sumienia [...], który w oczach poddanego przybiera postać kogoś niewinnego, gotowego cierpieć za grzechy swoich poddanych.[7]

Antyutopijnej wymowy dzieła nie osłabia nawet postać Pankracego. Utopia negatywna dopuszcza wszak prezentację ideału, byleby pozostał on „głęboko ukryty lub przedstawiony [...] z podkreśleniem jego nierzeczywistości”[8]. Podkreśleniem nierzeczywistości ideału w *Nie-Boskiej Komedii* mogą być spostrzeżenia hrabiego Henryka (który zgodnie z antyutopijnym schematem odgrywa tu rolę bohatera obserwującego obcy mu świat), obraz obozu rewolucji, czy wreszcie – śmierć Pankracego. Można by jeszcze zapytać, czy Pankracy zdołałby zbudować raj na ziemi, gdyby jego planów nie pokrzyżował Chrystus-mściciel? Rozmowa Pankracego (w chwilę przed jego skonaniem) z Leonardem mogłaby odbyć się przy świadkach, skupiony wokół nich rewolucyjny motłoch ze zdziwieniem i odrazą wysłuchałby słów Pankracego:

> [...] trza zaludnić te puszcze – przedrążyć te skały – połączyć te jeziora – wydzielić grunt każdemu, by we dwójnasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży. – Inaczej dzieło zniszczenia odkupionym nie jest.[9]

Gdyby zaś Leonard do swej odpowiedzi: „Bóg wolności sił nam podda” dodał zachętę do zabawy i – następnie – mordowania ukrytych wrogów, tłum natychmiast odwróciłby się od Pankracego.

Głupota tłumu nie jest może wystarczającym argumentem, tę scenę można jednak jeszcze rozbudować – według wzoru przedstawionego w *Folwarku zwierzęcym* Orwella:

> Chyży porwał słuchaczy. W płomiennych słowach przedstawił obraz Folwarku Zwierzęcego w przyszłości, gdy brzemię nadmiernej pracy opadnie z karków zwierzęcych. [...]
>
> Kiedy umilkł, Napoleon wstał i zerknąwszy osobliwym wzrokiem na Chyżego, wydał cienki i donośny kwik [...]

---

[6] C. Miłosz, dz. cyt., s. 33.
[7] M. Jędraszewski, *Antropologia filozoficzna. Prolegomena i wybór tekstów*, Poznań 1991, s. 61.
[8] J. Miklaszewska, *Antyutopia w literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1988, s. 133.
[9] Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, oprac. J. Kleiner, BN I 24, Wrocław 1959, s. 142.

Natychmiast przeraźliwe ujadanie rozległo się na dworze i dziewięć olbrzymich psów [...] wpadło do stodoły. W mgnieniu oka rzuciły się wprost na Chyżego [...]

Wkrótce potem Krzykała został wysłany na folwark z misją przedstawienia nowych zdarzeń we właściwym świetle.

– Towarzysze – rzekł – ufam, że każde zwierzę doceni poświęcenie towarzysza Napoleona [...]. Czasem moglibyście podjąć złą decyzję [...]. Dajmy na to, że postanowilibyście pójść za Chyżym [...], który – jak to teraz wiemy – nie jest więcej wart od zbrodniarza. [...] Pewien jestem, towarzysze, że nie życzycie sobie powrotu Jonesa.[10]

Wystarczyłoby zamienić Chyżego na Pankracego, psy na wyznawców Leonarda, Jonesa na arystokrację, a Krzykałę i Napoleona na Leonarda, który swoją teorię o zdradzie Pankracego mógłby dodatkowo poprzeć nieodpartym argumentem: „Wiemy przecież, że odwiedzał hrabiego Henryka". Młodzieńcza naiwność i gwałtowność Leonarda mogłaby się wszak okazać zwyczajną przebiegłością. Gdyby przy tym przed egzekucją Pankracego doszło do jego poufnej rozmowy z Leonardem, przypominałaby ona w tych okolicznościach rozmowę Winstona z O'Brienem z *Roku 1984*. Słowa O'Briena: „Jeśli jesteś człowiekiem, to ostatnim. Twój gatunek wymiera, a za spadkobierców ma nas"[11] – oraz wypowiedziane nieco wcześniej:

Dawne cywilizacje twierdziły, że opierają się na miłości lub sprawiedliwości. Nasza zbudowana jest na nienawiści. Wkrótce wyeliminujemy wszystkie uczucia oprócz strachu, wściekłości, triumfu i samoupodlenia. Zniszczymy je; zniszczymy wszystkie! Już teraz trzebimy nawyki myślowe, które przetrwały sprzed Rewolucji. Przecięliśmy już więź łączącą rodziców z dziećmi, człowieka z człowiekiem, mężczyznę z kobietą.[12]

– mógłby wyrzec Leonard. Takie rozwiązanie było oczywiście dla autora *Nie-Boskiej* nie do przyjęcia. Mimo że wynika organicznie z całego przebiegu akcji.

Przełamanie nastrojów katastroficznych w twórczości Krasińskiego nieco później wyrazić się miało w mesjanistycznie zabarwionej koncepcji męża wybranego – zmartwychwstałego hrabiego Henryka[13]. No i w programie odrodzenia chrześcijaństwa po upadku dotychczasowego Kościoła św. Piotra. Jednakże w okresie pisania *Nie-Boskiej Komedii* Krasiński mesjanistą nie był. Był niewątpliwie katastrofistą (o czym dobitnie świadczy jego korespondencja), którym zarazem bardzo nie chciał być. Zrozumiałe staje się w tej sytuacji wprowadzenie na scenę dziejów Boga, który to

[10] G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. T. Jeleńska, Kraków 1993, s. 32-34.
[11] G. Orwell, *Rok 1984*, s. 275.
[12] Tamże, s. 272.
[13] „Krasiński jakby wprowadza I częścią trylogii w świat nie-boski. [...] Ale *I cz. Nie-Boskiej Komedii* to przede wszystkim próba odsłonięcia perspektywy historiozoficznej, także i dla dawnej *Nie-Boskiej Komedii*; uchwycenia dziejów ludzkości w planie wiecznym [...]. Do tych celów nie wystarcza jednak Krasińskiemu plan historyczny. [...]

Maria, Orcio, Henryk, Pankracy umierają. W planie *Nie-Boskiej Komedii* śmierć nie stwarza nowych perspektyw postaciom. Inaczej w *Nie dokończonym poemacie*. [...] Krasiński odsłania nową perspektywę, by ukazać dzieje ducha, a tym samym rozwija inną niż w *Nie-Boskiej Komedii* płaszczyznę – czasu wiecznego. [...]

Krasiński w perspektywie historiozoficznej rozwija także plan mesjanistyczny. Głosi, że tak, jak «jak Bóg zamordowan w Człowieku – tu Ludzkość w Narodzie». Naród wybrany staje się Bogiem ludzkości. O który naród tu chodzi? Ukonkretnienie pojawia się w scenach z *Podziemi weneckich*. Postacie z *I cz. Nie-Boskiej* mówią o Polsce w sposób szczególny, bo wyróżniający [...]."

– A. Kurska, *„Niedokończony poemat" jako fragment cyklu dramatycznego, czyli Krasińskiego próba autokomentarza*, w: *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 78-79.

manewr jednak nie tylko interpretatorom *Nie-Boskiej Komedii*, ale i samemu jej autorowi sprawił niemały kłopot.

W kolejnych wersjach zakończenia Krasiński zrazu wyostrzył tę scenę, każąc Chrytusowi z krzyżem „jak z mieczem złotym na barkach" stąpać ku Pankracemu, następnie zaś osłabił, pozostawiając Go na krzyżu (wspartego jednak na nim „jak na szabli"), a błyskawice z ramion przenosząc do cierniowej korony. Pozostał wszakże Chrystus „mścicielem", Bogiem katastrofy[14]. W żadnym z wariantów Jego pojawienia się „nad ostrym szczytem" nie dostrzega Leonard. Brak odpowiednich adnotacji w didaskaliach[15] nie pozwala wątpić w szczerość Leonarda, zarazem jednak nadaje iluminacji charakter subiektywny. Czytelnik zmuszony jest wierzyć Pankracemu „na słowo", podobnie jak wcześniej wizjom Żony i Orcia (o których jednak od początku wiedział, że są oni wysłannikami niebios). Chrystus objawia się (jeżeli rzeczywiście się objawia) wyłącznie Pankracemu, nie światu, nie ludzkości, pozostawionej samej sobie. Niezależnie więc od wszelkich autorskich modyfikacji zakończenia w starciu katastrofy z „religijną wiarą w ocalenie przez Boga miłości"[16] bezwzględne zwycięstwo odnosi w dramacie katastrofa.

Problem „organiczności" zakończenia nie istniał w zasadzie dla Mickiewicza jako interpretatora *Nie-Boskiej Komedii.* Niewątpliwie dlatego, że wykładowca-prorok „miał po prostu romantyczną wrażliwość na bliską mu koncepcję boskiego planu świata, który góruje nad cząstkowymi racjami bohaterów"[17]. W tym słusznym skądinąd spostrzeżeniu Marii Janion zawiera się jednak nie dopowiedziane zastosowanie w ocenie dzieła kryteriów nie artystycznych, lecz ideologicznych, a więc nie dających się podeprzeć formułowanymi przez późniejszych badaczy (Żmigrodzką, Markiewicza, Treugutta)[18] w imię obrony „organiczności" zakończenia uwagami o romantycznej poetyce, nie poddanej dyktatowi ciągu przyczynowo-skutkowego. Nawiasem mówiąc, romantyczny ciąg przyczynowo-skutkowy, przebiegający w sferach nieogarnionych ludzkim wzrokiem i niekonsekwentny w myśl praw ziemskiej logiki, bo ukształtowany wedle zamysłów Opatrzności, objawia się jednak w akcji utworów pod postacią rozsiewanych tu i ówdzie tajemnych, łatwiej bądź trudniej czytelnych znaków, natomiast finału *Nie-Boskiej* żaden znak nie zapowiada.

Mickiewicz nie uczestniczył jeszcze w sporze o „organiczność", ponieważ dopiero sam go inicjował. Przyjmował finał *Nie-Boskiej* jako pewną oczywistość z góry daną, która w dodatku odpowiadała jego ideologii. Z dużym oczywiście uproszczeniem, ale można śmiało cały czteroletni kurs literatury i filozofii słowiańskiej, skoncentrowany na poszukiwaniu śladów profetyzmu, nazwać jednym wielkim wołaniem o cud. O konieczności jego nadejścia Mickiewicz był zresztą najwyraźniej silniej przekonany niż Krasiński w okresie pisania *Nie-Boskiej Komedii.* Jak trafnie zauważa Grażyna Tomaszewska, „w systemie myślenia Krasińskiego całkowite wyzwolenie

[14] Zob. M. Janion, *Katastrofa i religia. (O „Nie-Boskiej Komedii")*, w zbiorze: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 158.

[15] Kwestię „ambiwalencji estetycznej" dramatu, wynikającej z niejasnego statusu zawartych w nim elementów teatralnych, omawia Michał Masłowski. Zob. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 170 i n.

[16] M. Janion, *Katastrofa i religia...*, s. 161.

[17] M. Janion, *Wstęp*, do: Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, BN I 24, Wrocław 1966, s. XC.

[18] Zob. tamże, s. XCIII.

od tego, «co straszne», mogło nastąpić tylko p o z a historią"[19] – dlatego w zakończeniu *Nie-Boskiej Komedii* pojawił się Chrystus. Wyobraźnia Mickiewicza podążała natomiast „ku takiej próbie syntezy dziejów człowieka, w której ludzki trud, poświęcenie się – mogą radykalnie poprawić sytuację człowieka w jego h i s t o r y c z n y m czasie"[20] – toteż myśl jego, na długo przed wygłoszeniem tego otwarcie z katedry Collège de France, ewoluowała w stronę koncepcji Męża Opatrznościowego (a nie unicestwienia historii przez zwycięskiego Galilejczyka). Podczas sporu, który w trzeciej części *Nie-Boskiej Komedii* toczą hrabia Henryk i Pankracy – obaj zmuszeni bronić nienawistnych sobie światów (przeszłości i przyszłości) – za każdym z nich stoi już tylko szatan. Mickiewicz – powiada Tomaszewska – nawet jeżeli „znajdował wytłumaczenie istnienia zła, to zarazem nigdy nie pogodził się z myślą, że mogłoby ono stanowić element k o n i e c z n y struktury świata"[21]. W każdym razie na pewno nie godził się na to, by stanowiło element j e d y n y i o s t a t e c z n y. Krasiński do takiego przekonania – któremu w istocie nigdy nie poddał się bez reszty – doszedł później i w wyniku bardziej wyrazistej ewolucji poglądów. Jednym z pierwszych objawów tej zmiany ma być właśnie *Legenda*, opublikowana w roku 1840 jako ostatnia część tryptyku, zatytułowanego *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie zmarłym w Morreale 12 kwietnia 1840 roku.*

II.

Pisma Krasińskiego z okresu mesjanistycznego winny być zatem dla Mickiewicza narzędziem bardziej poręcznym, gdyż w pewnym sensie „gotowym", w przeciwieństwie do *Nie-Boskiej Komedii*, która jako niewygodny właściwie – ze względu na uniwersalne, ponadnarodowe ujęcie problematyki społecznej – substytut *Dziadów*, musiała być w *Prelekcjach* na siłę „słowianizowana". *Legenda* natomiast eksponuje kwestię misji Polaków. A jednak, aby się nią posłużyć, Mickiewicz musiał dość radykalnie zmienić treść. W dodatku tym razem pożądana okazała się uniwersalizacja:

> Ów hufiec pielgrzymi wyobraża nie tylko legiony polskie, jakkolwiek zawiera w sobie tradycję duchową ich tajemniczych wędrówek; wyobraża on razem ten nieprzeliczony zastęp ludzi szukających Kościoła przyszłości. Wszyscy oni dążą do Rzymu, wszyscy muszą wstąpić do tej Bazyliki; ale nie zginą w jej zwaliskach, podtrzymają kopułę szablami. Nie oręż ziemski ani oręż jednostek zdoła ją ocalić, ale duchy narodów. Duchy narodów podtrzymają tę kopułę, zagrożoną runięciem. Przebiją w niej otwór dla światła niebieskiego, aby była podobna do owego panteonu, którego jest odtworzeniem, aby się znowu stała bazyliką całego świata, panteonem, pankosmosem, pandemonium, świątynią wszystkich duchów, aby dała nam klucz do wszystkich tradycji i wszystkich filozofii.[22]

Można odnieść wrażenie, że Mickiewicz jest tu właściwie bliższy nadziejom Krasińskiego niż sam Krasiński. Polemiki krytyczne narosłe wokół *Legendy* zasadzają się na wspólnym wszystkim interpretatorom przekonaniu, że Krasiński musiał chcieć powiedzieć tym utworem coś innego niż faktycznie powiedział, skazując Polaków na zagładę u boku starego papieża.

---

[19] G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000, s. 12.
[20] Tamże, s. 12-13.
[21] Tamże, s. 13.
[22] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, w: *Dzieła*, Wyd. Roczn., t. XI, Warszawa 1998, s. 44.

Gdybyśmy nawet – powiada Weintraub – nie znali skądinąd jego ideologii społeczno-politycznej, to z samego rozłożenia akcentów w *Legendzie* najoczywiściej wynika, że w taki sposób tłumaczyć nam jej nie wolno. Szlachta polska nie słucha trzykrotnego wezwania św. Jana do opuszczenia bazyliki. Z własnej woli ginie pod jej gruzami. I to właśnie wyróżnia ją spośród całej ludzkości. Ustami tegoż św. Jana przytwierdza poeta jej moralnej wyższości i słuszności jej ofiary: «Owszem, im lepiej będzie i synom synów ich»[23].

Równie dobrze można by – z drugiej strony – zapytać, czy przypadkiem proroctwo zmartwychwstania Polski nie jest równie „nieorganicznym" dodatkiem, jak w *Nie-Boskiej Komedii* zwycięstwo Galilejczyka. W tym wypadku łatwiej uchylić pytanie, gdyż parabola, pisana w dodatku dostojną biblijną parataksą, nie podporządkowaną regułom następstwa, wynikania i współzależności, rządzi się zupełnie innymi prawami niż tekst dramatyczny. Ale podobno w odniesieniu do utworów romantycznych kwalifikacja gatunkowa nie znajduje zastosowania. Tym razem nieprzydatny okazuje się wytrych romantycznej swobody gatunkowej. To wszakże marginesowa uwaga, bo nie o gatunki w tej chwili chodzi.

Wiadomo, że w okresie mesjanistycznym Krasiński znajdował uzasadnienie dla klęsk i katastrof, w których widzieć chciał wypełnianie się planu Bożego. W *Traktacie o Trójcy* z roku 1841 trzecią (po epoce Jehowy i epoce Chrystusa) przyszłą epokę Ducha Świętego sytuował u schyłku okresu przejściowego, zapoczątkowanego rewolucją francuską[24].

Narodziny nowoczesności wyznaczały wszelako dwie rewolucje: francuska – społeczna i angielska – przemysłowa. Ta druga nie od razu objawiła swoją moc – i nie od razu postrzegana była jako rewolucja właśnie. Termin ukuty został później, i to ze względu raczej na rozmiar skutków niż gwałtowność przebiegu. A jeśli nawet gwałtowność, to możliwą do stwierdzenia dopiero z dystansu czasowego. Z drugiej strony – nie wymagała dystansu zbyt dużego.

Za Ancien Régime'u, jeszcze i za Napoleona, esencją cywilizacji był salon literacki Paryża – wyrafinowany smak, polerowane maniery, wykwint życia i intelektu, i owa zdolność do wydawania sądu o wszystkim. Od czasów Restauracji inne symbole i skojarzenia wysuwają się na czoło: maszyna, giełda, kapitał – nowe potęgi świata, nowi dyktatorzy mody. A ta zmiana akcentu miała konsekwencje nie byle jakie: bo ta „cywilizacja", która russoidom zdawała się schyłkową fazą wielowiekowej dekadencji rodzaju ludzkiego, teraz nagle objawiła się jako faza młodzieńcza, zdobywcza.[25]

Dlatego też oprócz gruzów kościoła – motywu o funkcji jakże odmiennej w stosunku do *Nie-Boskiej Komedii* – warto chyba zwrócić uwagę i na drugą, a właściwie pierwszą scenerię, z którą w *Legendzie* dobrowolnie związała się polska szlachta. Przestrzeń parostatku.

Wielki to i posępny okręt, bez płócien i masztów – a wszystkie fale kołami rozbija na pianę – i z pośrodka jego bucha słup dymu, który leci nazad w nieskończoność.

[23] W. Weintraub, *Dokoła „Legendy"...*, s. 306.

[24] Na temat kształtowania się w myśli Krasińskiego koncepcji cyklicznego przebiegu historycznej triady – zob. A. Kowalczykowa, *Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasińskiego*, w zbiorze: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, Warszawa 1973, t. I.

[25] J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują? Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 158.

Coraz to ciemniej – on, jak widmo czarne, toczy się w przestrzeni, grzmiąc – dwa ogniki nocne spadły przed nim w morze. [...]

I wnet stanął okręt przy samych brzegach, blada para rozwiodła się nad nim, żużle i iskry sypnęły się z jego boków – w świetle czerwonym zajaśniał pokład na znikomą chwilę.[26]

Gdyby chodziło tylko o symbolikę morskiej podróży, rodzaj statku byłby w najlepszym wypadku obojętny. Symbolika chrześcijańska angażuje ponadto techniczne szczegóły żaglowca, osadzając św. Piotra za sterem, doktorów Kościoła przy wiosłach, a Chrystusa i Matkę Boską odpowiednio – przy maszcie i żaglach. Jeśli ten okręt miałby w dodatku płynąć ku epoce nowego chrześcijaństwa odrodzonego w trzeciej osobie Trójcy, to tym bardziej winien był zostać wyposażony w żagiel – emblemat Ducha Świętego[27]. Statek parowy z *Legendy* przekracza tymczasem nawet obraz statku-widma, nie dryfuje, lecz zgodnie z wytyczonym kursem planowo zmierza do celu, a iskry, dym, czerwone światło przydają mu raczej znamion przestrzeni piekielnej.

Inna rzecz, że polska szlachta na okręcie parowym – nie w tym konkretnym opisie, ale w potocznym odczuciu – znajduje się jakby nie na swoim miejscu. Mniejsza nawet o to, że równocześnie niemalże Mickiewicz obwiniał w prelekcjach szlachtę o hamowanie postępu nauk i przemysłu w Polsce. Wiadomo, że Krasiński nie tylko widział w niej właśnie krzewiciela postępu, ale wręcz utożsamiał z narodem. Parostatek z *Legendy* nie ma jednak uzasadnienia nawet w ówczesnej pozaliterackiej praktyce życiowej. Polacy na swoich terenach nie mieli nawet okazji wypróbować żeglugi parowej. Tym bardziej do Rzymu z Polski nie podróżowano (i nie podróżuje się do dziś) drogą morską, bo nie dość, że droga okrężna, to jeszcze wiedzie przez nieprzyjazne morza północy. Chyba że owi polscy szlachcice w *Legendzie* przybywali z Francji. Do tego wszakże wniosku nie skłania ich własna relacja – płynęli, jak twierdzą, „długo", przez „wichry i słoty na morzu"[28]. Morska podroż z Francji do Włoch trwała stosunkowo krótko i na spokojnym południowym morzu, w śródziemnomorskim słońcu – przebiegała raczej przyjemnie. Kilka lat przed wydaniem *Legendy* Krasińskiego ten morski szlak przemierzył Juliusz Słowacki, zanim podjął swoją *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*:

Na morze statek wyleciał parowy;
Wre para, słychać dźwięk żelaza szklanny,
A jako z płaskiej wieloryba głowy
W niebo srebrzyste tryskają fontanny,
Tak spod okrętu młyńskim bita kołem
Wytryska piana – a dym leci czołem.[29]

Wrażenie, jakiemu ulega ów obserwujący dumny start maszyny bohater-narrator, w kontekście całego utworu wydaje się tu zjawiskiem właściwie mimowolnym. Ujawnia wielce dwuznaczny stosunek Słowackiego do cywilizacji przemysłowej. Czas pisania *Podróży* (lata 1836–1839) nie był już okresem bezkrytycznej nią fascynacji.

---

[26] Z. Krasiński, *Legenda*, w: *Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, t. II, s. 770.

[27] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

[28] Z. Krasiński, *Legenda*, s. 770.

[29] J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (III, w. 1-6), w: *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952–1975, t. IX, s. 27.

Świadectwo ewolucji poglądu Słowackiego na przemysłowy rozwój zachodniej Europy dostrzegał Wiktor Weintraub w odmienności opisów londyńskiego tunelu, który w liście do matki z 10 września 1831 roku był „pysznym mostem podziemnym" z „ogromną enfiladą fialrów"[30], a już w *Podróży do Ziemi Świętej* objawił się – wbrew prawdzie – jako szklany walec zanurzony w wodzie („gdzie w oknach przez szyby / Anglikom się w twarz przypatrują ryby"[31]). Według Weintrauba, Słowacki, fałszując zachowany w pamięci obraz tunelu, postępował tak, „jakby chciał stworzyć sobie alibi, abyśmy, Boże broń, nie pomyśleli, że kilka lat wcześniej biegł oglądać to cudo techniki i zachwycał się nim"[32]. Droga od zachwytów z listu do satyry z *Podróży* prowadzić miała przez romantyczną bibliotekę. Słowacki – w myśl hipotezy Weintrauba – dowiedział się od Wordswortha, Shelleya, Scotta, Southeya i innych, że romantycznemu poecie nie wypada się entuzjazmować rewolucją przemysłową, więc zmienił zdanie.

Wszelako Shelleyowi pisanie zbliżonego do *Godziny myśli* „poematu-mitu o historii duszy poety"[33] nie przeszkadzało w prowadzeniu takich doświadczeń, jak podłączanie się do baterii elektrycznej czy wysadzanie drzew przy użyciu wybuchowej mieszanki własnego projektu[34]. A jednak właśnie Shelleya – i to na pierwszym miejscu – wymienił Weintraub wśród angielskich romantyków, którzy „traktowali rewolucję przemysłową z głęboką nieufnością, jeśli nie ze zgrozą", gdyż widzieli w niej „źródło groźnej choroby społecznej, wyzysku robotników"[35]. Zauważalną sprzeczność można chyba wyjaśnić bezpośredniością doświadczeń, układających się w ciąg przyczynowo-skutkowy – żyjąc w samym centrum przemysłowego świata, mogli wszak angielscy poeci na bieżąco przyglądać się kolejnym „cudom" techniki i obserwować rezultaty ich praktycznych zastosowań.

Istotnym, wręcz przełomowym epizodem w życiu George'a Byrona stało się wygłoszenie przezeń w Izbie Lordów (27 lutego 1812 roku) mowy skierowanej przeciw projektowi ustawy karania śmiercią robotnika za celowe zniszczenie maszyny odbierającej mu pracę. Ponieważ Izba Gmin, w której projekt ten przygotowano po sabotażowej akcji tkaczy z Nottingham, odrzuciła poprawki, Byron zaniechał kariery politycznej w kraju, gdzie życie ludzkie okazało się mniej warte od życia maszyny[36].

Wordsworth i Coleridge (z których drugi, wespół z Southeyem, układał nawet utopijny projekt społecznej organizacji dla północnoamerykańskiej kolonii) zwątpili – po ataku Francji na Szwajcarię w 1798 roku – w hasła rewolucji francuskiej, ale nie zwątpili w naukę, czego dowodem ich wizyty w naukowo-literackim salonie Beddoesów, w którym bywali także Erasmus Darwin i Humphry Davy[37]. Jednak mimo nie-

---

[30] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 75-76.
[31] J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (I, w. 187-192), s. 22-23.
[32] W. Weintraub, *Słowacki i angielska rewolucja przemysłowa*, w: *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 190.
[33] Tak określa poemat Shelleya z 1815 roku pt. *Alastor, czyli Duch Samotności* Zygmunt Kubiak, porównując go z *Godziną myśli* Słowackiego. Zob. Z. Kubiak, *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, Warszawa 2002, s. 30-31.
[34] Zob. P. Johnson, *Siły, maszyny, wizje*, przeł. M. Kucharska i W. Królikiewicz, w: *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 605-606.
[35] W. Weintraub, *Słowacki i angielska rewolucja przemysłowa...*, s. 182.
[36] Zob. F. W. Kenyon, *Cień i światło. Życie lorda Byrona*, przeł. Z. Sroczyńska, Warszawa 1974, s. 101-112.
[37] Zob. P. Johnson, dz. cyt., s. 603-604.

słabnącej wiary w chemię i elektryczność, i mimo stopniowego zwrotu w stronę ideologii konserwatywnej, obaj poeci nie pozostali obojętni wobec wyzysku robotników i w ogóle stosunków międzyludzkich w świecie drapieżnego kapitalizmu.

Trudno byłoby dowodzić, że Słowacki powtarzał doświadczenie zachodnich romantyków – nie przeżył wszak osobiście tak wielkiego rozczarowania rewolucją przemysłową, jakie stało się udziałem Byrona. Toteż raczej „względy natury literacko-estetycznej" oraz oddziaływanie francuskiej anglofobii eksponuje Wiktor Weintraub wśród możliwych przyczyn radykalnej rozprawy Słowackiego z cywilizacją angielską w drugim akcie *Kordiana.* Z wypowiedzi dozorcy parkowego wyłania się tam – jak wiadomo – portret społeczeństwa zmaterializowanego i sprzedajnego[38]. Konsekwentnie w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* ironia i sarkazm, objawione w ocenach współczesności, dla której turkot powozów jest *Eneidą,* a londyński tunel *Iliadą,* przenoszą się na obraz parostatku, na którym kapitan „Otyły, wesół – dowcipny i mądry, / Nas ma za śledzie, ostrygi i flądry"[39]. Porównanie, które w pieśni I implikowało futurologiczną groteskę o prymacie ryb nad człowiekiem w tunelu pod Tamizą, tym razem rozlało się w satyryczną panoramę społeczeństwa ściśniętego w pigułce parostatku.

Nad pierwszą klassą cień i lekkie chłody,
Nad drugą klassą cięży jakaś para
I komin sypie deszczem wrącej wody.
Proszę! za czworo nędznego talara
Można uniknąć piekła... ale za to
W Paryżu nazwą cię arystokratą.[40]

Satyrycznie odmalowane rozwarstwienie klasowe nowej społeczności, uformowanej przez zmaterializowaną cywilizację kapitalistyczną, stanowi swego rodzaju przedłużenie rozważań o jej kondycji moralnej i umysłowej, zawartych w pieśni I *Podróży.* Niewygody pasażerów skazanych na ciasną i duszną przestrzeń drugiej klasy oraz cierpienia „indywiduów" z powodu morskiej choroby – sygnalizowane dochodzącymi z luksusowych kajut odgłosami czkawki (III, w. 93-95) – jaskrawo kontrastują z komfortem próżniaczego życia najniższej warstwy – neapolitańskich żebraków. Kontrast ów nie podważa jednak w żaden sposób społecznej hierarchii, przeciwnie – materialną organizację jej struktury wzbogaca o kryteria moralne. „Graf Solomon z Zante"[41] przynajmniej „niegdyś do wolności żarem / Przemówił" (III, w. 53-54), tymczasem żebrak neapolitański przepędził alegorię wolności, bo mu zasłaniała słońce.

---

[38] Dozorca poleca Kordianowi usługi swoich braci, z których – jak można się domyślać – chętnie korzystają Anglicy:

Pan jakby lord płaci.
Mam honor mu polecić siebie, moich braci...
Jeden, jak ja, przedaje krzesła w parlamencie,
Drugi, jak ja, przedaje groby w Westminsterze;
Trzeci robi na przedaż herbowe pieczęcie,
(w. 47-51)

[39] J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (III, w. 10-18), s. 27.

[40] J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (III, w. 85-90), s. 29.

[41] Karykaturalnie zdeformowany portret greckiego wieszcza Dionizego Solomosa (tytana strąconego w puchowe poduszki).

Z tym wszystkim trudno jednak mówić o „trwałym klimacie niechęci do osiągnięć techniki”[42] w *Podróży do Ziemi Świętej*, mimo że istotnie takie wrażenie rodzić może satyryczny impet, z jakim techniczne wynalazki zostały wprowadzone dla dopełnienia charakterystyki społeczeństwa. Odpowiedzialność za karykaturalny wizerunek społeczności ludzkiej ponosi przecież nie sam parostatek, a jedynie sposób zagospodarowania jego przestrzeni. Nie ma jednak u Słowackiego szyderstwa z pychy człowieka, któremu wydaje się, że swoimi zabawkami zdoła ujarzmić żywioły natury, jest za to krytyka współczesnego człowieka – skarlałego nędznika, który własne wynalazki wykorzystuje tak, by się do reszty upodlić.

III.

Jeszcze dalej posunął się Norwid. W *Cywilizacji*, noweli z 1861 roku, przekształcił zbanalizowany motyw katastrofy okrętu w nowoczesną parabolę dzięki wyposażeniu alegorii starej jak sztuka retoryki w nowoczesny silnik parowy. W interpretacji Zofii Trojanowiczowej ten prosty zabieg przydał tradycyjnej moralistyce nowych znaczeń i dostarczył nowych argumentów, gdyż parostatek „w wyobrażeniach zbiorowych epoki był symbolem triumfu nowoczesnej techniki, panowania człowieka nad żywiołem, a także – w stopniu przedtem nieosiągalnym – bezpieczeństwa podróży morskiej”[43]. Nieuchronność opisanej w *Cywilizacji* katastrofy odsuwa na dalszy plan problematykę braku więzi społecznej, znaną wykładnię tradycyjnej retoryki, eksponuje natomiast „przestrogę przed pychą człowieka, który zawierzył bez reszty temu, co sam stworzył”[44].

Pozycja parostatku (czy w ogóle pojazdu napędzanego parą) w wyobraźni zbiorowej kształtowała się powoli. W powszechnych nadziejach na lepszą, a przynajmniej łatwiejszą i bogatszą przyszłość wypierać musiał stopniowo trywializujący się balon. W porównaniu z rozmachem wcześniejszych prognoz balonowych, początki futurologii machin parowych przedstawiały się bardzo skromnie. Oto jak wyglądało *Domniemanie o skutkach przenoszenia za pomocą pary* zaprezentowane na łamach „Magazynu Powszechnego” w 1834 roku:

> Nie masz wątpienia, że w Anglii za 50 lat wozy parowe i koleje żelazne usuną inne sposoby przenoszenia. Widomym tego skutkiem będzie prędsza i bezpieczniejsza podróż; nadto wpłyną jeszcze ważniejsze korzyści. Taniość furmanek zrówna wszędzie wartość ziemi i jej płodów. Przez łatwość nawozu wzmoże się znacznie ogólna produkcja ziemi, a wszystkie one przedmioty, o których teraz mówią, iż nie opłacają transportu, nagle znacznej nabiorą wartości. [...] Dzierżawcy [...] lękają się, że nadal konie wcale popłacać nie będą; [...] ale przypuśćmy nawet, żeby koni zaprzęgowych wcale już nie potrzebowano, cóż stąd za strata w ogóle? Wtedy mniej będzie wychodzić owsa, za to więcej siać można pszenicy dla ludzi, a koniczyny dla owiec.[45]

Mizernie też przedstawiał się repertuar obiektów dostępnych polskim (krajowym) pisarzom i czytelnikom – tylko dzięki przedrukom z prasy zachodniej można było poznać na przykład prawdopodobne *Korzyści żeglugi parowej*:

---

[42] L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993.
[43] Z. Trojanowiczowa, *„Cywilizacja” Norwida. Próba nowej lektury*, „Roczniki Humanistyczne”, T. XLVI, 1998, z. 1, s. 279.
[44] Tamże, s. 285.
[45] *Domniemanie o skutkach przenoszenia za pomocą pary*, „Magazyn Powszechny” 1834, s. 71.

Przemysł, handel, zdrowie, rozkosze, stosunki towarzyskie, pokój narodów, przedsięwzięcia, oświata, chrześcijaństwo – wszystko to zarówny ma w tym udział. Obszerniejsze targi na nasze wyroby, prędsza sprzedaż i zapłata, mniejsze zyski a większe zużycie, nowe kraje dla podróżnych i turystów, prędsze udzielanie nowin i większe utrwalenie interesów narodowych, zmniejszenie odległości pomiędzy siedliskiem najwyższej władzy centralnej państwa a naszymi zamorskimi posiadłościami, rozkosz z częstszej osobistej lub listowej komunikacji pomiędzy przyjaciółmi i krewnymi, większe porównanie pomysłów i gustu co do literatury i mody we wszystkich częściach kraju, szybsze rozkrzewienie sztuk i umiejętności, powszechniejsze korzystanie z użytecznych odkryć i wynalazków, a skutkiem tego powiększone wygody życia, przyspieszone postępy cywilizacji, oświecenia i utrwalenia zdrowej opinii publicznej we wszystkich częściach świata, prędsze nawracanie dzikich i ciemnych pokoleń do Ewangelii – to wszystko mniej lub więcej zawarte jest w upowszechnieniu i rozszerzeniu żeglugi parowej.[46]

Dopiero w 1850 roku prasa polska zawiadomić mogła o dość mizernym sukcesie rodzimej Spółki Żeglugi Parowej Andrzeja Zamoyskiego, jakim był rejs towarowego parostatku z Krakowa do Gdańska, przedsięwzięty dzięki „małej wodzie na Wiśle”[47]. Z drugiej jednak strony opanowanie mórz i oceanów szczególne znaczenie miało dla krajów wyspiarskich i ewentualnie dla oddzielonych od kontynentu wysokimi górami śródziemnomorskich półwyspów. Prezentowany w cytowanym artykule angielski punkt widzenia, charakterystyczny dla imperiów kolonialnych, znajdował wszakże swoje przełożenie na warunki środkowoeuropejskie. Z całym dobrodziejstwem inwentarza – także językowego:

Od roku 1842 zaczęła się nowa historia ludzkości. W tym roku postanowiono okryć całą Europę siecią kolei żelaznych. Cóż w istocie znaczy to postanowienie? Czym wskutek tego staje się nasz Zachód!... Odpowiedź jest prostą. Ląd przeistacza się w Ocean! Okręt, ze wszystkimi jego wygodami i dogodnościami, postanowiono zastosować do lądu stałego; para, ten działacz, który zwyciężył wiatry i morskie bałwany, odtąd powinien być sprężyną lądowego ruchu bystrego, taniego, przyjemnego: oczywiście, że jednoczasowe i powszechne postanowienie, aby okryć Europę relsami, wszystkie jej punkta związać z sobą żelazem i wodną parą – równa się odkryciu n o w e g o O c e a n u i urządzeniu ż e g l u g i lądowej[48].

Wcześniej, w ostatnich latach XVIII i na początku XIX wieku, całą terminologię żeglarską przeniesiono w sfery powietrzne. Nie zadomowiło się co prawda w języku złożenie *powietrzożeglarz*[49], ale jako zupełnie prozaiczne nazwy funkcjonowały takie zestawienia, jak *żegluga napowietrzna* i *żeglarz napowietrzny* (i dziś zresztą nie brzmi

---

[46] *Korzyści żeglugi parowej*, „Gazeta Handlowa i Przemysłowa” nr 2, 7 I 1843, artykuł przedrukowany z angielskiego dziennika „Morning Herald”, cyt. za: T. Kizwalter, *„Nowatorstwo i rutyny”. Społeczeństwo polskie zaboru rosyjskiego wobec modernizacji (1840–1863)*, Warszawa 1990, s. 24.

[47] „Teraz dopiero, przy małej wodzie na Wiśle, najlepiej ocenić możemy dobrodziejstwo żeglugi parowej, zawiązanej w Warszawie pod firmą: hr. Andrzeja Zamoyskiego i spółki. Aby dać wyobrażenie o ruchu tejże, przytoczymy tylko jedną wycieczkę statku parowego Kraków, który w tym roku spuszczony został na Wisłę. Statek ten bowiem w podróży przedsięwziętej w końcu zeszłego miesiąca do Gdańska, przybywszy do Torunia, zebrał stamtąd pięć galarów i jedną cyllę, naładowane pszenicą, które w dwóch dniach poprowadził do Gdańska; skąd zabrawszy w dniu 26ym z.m. trzy gabary z rozmaitymi towarami, w dniu 5ym b.m. przyholował je do Warszawy. Nie poprzestając na tym, zaraz po wyładowaniu tych towarów tenże statek udaje się z próżnymi gabarami do Rachowa, po nowy ładunek towarów przeznaczonych do Gdańska.” („Goniec Polski”, nr 36, 13 sierpnia 1850).

[48] *Przyszłe skutki kolei żelaznych dla Europy*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1845, t. 3, s. 762.

[49] *Podróż do Hiszpanii przez Markiza de Langle*, przeł. T. Narbutt, „Tygodnik Wileński”, nr 19, dn. 15 X 1821, s. 150.

obco „statek kosmiczny" czy tym bardziej wyrażenie „na pokładzie samolotu"). Nowy „ocean lądowy" dowodzi, jak silnie w masowej wyobraźni zadomowiony był okręt. Topos żeglarza pielęgnowała wielowiekowa tradycja, nie było natomiast – i nie ma do dziś – toposu kolejarza. Gdyby taki nowoczesny topos próbowano w wieku XIX wykształcić, Norwid prawdopodobnie obszedłby się z nim równie brutalnie, jak z innymi bożkami współczesności, którym otwartą (i chyba otwarcie od początku przegrywaną[50]) wojnę wypowiedział w noweli *„Ad leones!"*. Motyw „napowietrznego żeglarza" zdewaluował się sam – razem z balonami.

Silnym akordem zamykającym ten kulturowy proces degradacji wynalazku pozostaje Norwidowska *Tajemnica lorda Singelworth* z roku 1883. Popisy tytułowego bohatera w oczach publiczności ubarwiają tylko ostatecznie – i to nie na długo – wenecki karnawał, który zresztą okazuje się moralnie dwuznaczny, gdyż stwarzając złudę wolności utwierdza jedynie stan pogrążenia narodu w marazmie niewoli. Sam lord, który wymowę swego gestu pragnie wprowadzić w dziedzinę pojęć metafizycznych, pozostaje przecież postacią niejednoznaczną, a jego balon – w zależności od interpretacji – przekształca się albo w rumaka dziewiętnastowiecznego błędnego rycerza[51], albo w bezwartościowy substytut krzyża, który „gwarantuje poza niewielkim ryzykiem bezbolesne i wielokrotne wynoszenie się ponad innych"[52] (wcześniej bohaterowie poematu Kniaźnina całkiem poważnie rozważali możliwość dotarcia balonem do raju[53]). Badacze twórczości Norwida chętniej też widzą w balonie lorda Singelworth znak odchodzącej przeszłości niż zwiastuna przyszłości[54]. Jakoż i faktycznie z balonowych fantastów naśmiewano się już gromko w połowie stulecia i można by nawet stwierdzić, że Norwid dobijał w tej noweli konającego, gdyby nie to, że ciągle słychać było głosy prawdziwych szarlatanów, którzy wzorem Leonarda na Vinci wierzyli w wynalezienie latającej maszyny cięższej od powietrza i wyposażonej w silnik. Niechby nawet parowy. Statki już pływały.

W kontekście *„Ad leones!"* i *Tajemnicy lorda Singelworth* jeszcze wyraźniej objawia się związek nazwy „Cywilizacja" z mechanizmem napędowym okrętu – tytułowego „bohatera" noweli. W celu zdegradowania sztuki w *„Ad leones!"* trzeba było zmienić cały projekt rzeźby, aby ją przekształcić w potworka „Kapitalizacji". W noweli o wyczynach ekscentrycznego lorda transformacja balonu w bluźnierczy substytut krzyża wymaga od czytelnika pewnego wysiłku wyobraźni. W przypadku *Cywilizacji* wystarczyło starą alegorię podporządkować zmieniającym się parametrom technicznym, a rzeczywistość sama już nadawała jej nowe znaczenia. Wypada zgodzić się z interpretacją Trojanowiczowej.

---

[50] Zob. Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w zbiorze: *Literatura – komparatystyka – folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968; przedruk w: Z. Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

[51] Zob. K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 192.

[52] M. Adamiec, *„Tajemnica lorda Singelworth" albo metafizyka balonu*, „Studia Norwidiana" 3-4, 1985-1986, s. 213.

[53] Zob. F. D. Kniaźnin, *Balon*, w: *Dzieła Franciszka Dionizego Kniaźnina wydane przez F. S. Dmochowskiego*, t. II, Warszawa 1828.

[54] Zob. E. Dąbrowicz, *„Tajemnica lorda Singelworth": strategia publicznego mówienia*, „Studia Norwidiana" 3-4, 1985-1986; K. Trybuś, dz. cyt.

IV.

Żyjąc na przełomie dwóch epok, Norwid widział nie tylko triumfy, ale i pierwsze porażki pozytywizmu. Mógł także stwierdzić, że nie powiodły się podejmowane wcześniej próby romantyzacji machiny parowej, którą Mickiewicz w drugim kursie prelekcji wpisał nawet w program ocalenia europejskiej cywilizacji ożywczym tchnieniem ducha słowiańskiego, prezentując słuchaczom „słowiańską przypowieść" o statku parowym:

> Był raz – mówi owa przypowieść – okręt, statek parowy, płynący do odległego miejsca ziemi. W drodze załoga postrzegła, że odprowadzając część pary gdzie indziej można jej użyć do gotowania, można nią zastąpić ogień; potem dorobiono inne urządzenia, aby wykonywać inne prace, by zmywać pokład i prać bieliznę; na koniec zastąpiono parą wszystko, co przedtem robiono pracą rąk; okręt, czysty i dobrze utrzymany, płynął dalej, a załoga radowała się pogodą i jasnością nieba. Ale oto nagle, gdy zabrakło pary, okręt stanął na pełnym morzu, nie było już siły zdolnej poruszyć go z miejsca; załoga burzyła się, nikt bowiem nie chciał zatkać przewodów rozprowadzających parę do poszczególnych robót.
>
> Owóż, co jest boskiego w duszy, stanowi siłę popędową, dającą się przyrównać do pary; ta siła wykonywa wszystkie dzieła ludzkości. Można stosując odpowiedni aparat wprząc tę siłę do stawiania olbrzymich gmachów: Egipcjanie zostawili nam piramidy. Inne ludy zużyły tę siłę na twory umysłu i zostawiły nam niezmierne biblioteki, olbrzymie piramidy książek. Są ludy, które wydały wszystek zapas tej siły na wyrób sprzętów i drobnostek służących ku wygodzie życia. Ale jest jeden lud tym szczęśliwie wyższy, że zachował ją dotąd w całej jej prężności.[55]

Prężność siły ducha ludu przyszłości dopomóc mu jednak miała także i w mądrym wykorzystaniu owych „sprzętów i drobnostek". Tak przynajmniej wynika z zapewnień dawanych w drugim wykładzie czwartego kursu – dla odparcia zarzutu lekceważenia specjalności:

> Niechaj was nie uwodzi doktryna prawiąca nieustannie o specjalnościach, jak gdyby przeznaczeniem młodzieży dzisiejszej było tylko doskonalić drobiazgowe szczegóły przemysłu. Nikt bardziej od nas nie podziwia cudów przemysłu i jego niezmiernej potęgi, która opanuje na koniec cały świat; ale tu chodzi o sprawę wyższą, chodzi o to, jaki to duch posłuży się tymi wszystkimi niezmiernymi środkami przemysłowymi, jaki to duch obejmie rządy świata.[56]

Problem związków zachodzących między Opatrznością a wynalazkami nurtował Mickiewicza od dawna. Szukał nawet poeta klucza dla wyjaśnienia historii wynalazków – podobnie jak historii wielkich wodzów i wielkich mocarstw – w kategoriach boskich wyroków. Ponoć już w roku 1829 w rozmowie z Antonim Edwardem Odyńcem „Adam podniósł i rozwijał przecudownie tę myśl: jak wszystkie najważniejsze odkrycia, które przyniosły światu najwięcej materialnych korzyści, uczynione były zwykle jakby przypadkiem, na drodze wyższych poszukiwań i dążeń duchowych"[57]. Kiedy we wrześniu 1852 roku rozmawiał Mickiewicz z Aleksandrem Chodźką o machinie, która „będzie latać na własnych skrzydłach, bez balonu", znał już odpowiedź:

> Wynalazek ten już bliski odkrycia.

---

[55] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, w: jw., t. IX, s. 240-241.

[56] Tamże, t. XI, s. 18.

[57] *Adama Mickiewicza dzieła wszystkie*, Wydanie Sejmowe, Warszawa 1933-1938, t. XVI: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 62-63.

Wszakże Opatrzność go nie objawi wprzód, aż nie udoskonali się pewna ilość moralności w masach. Tak Rzymianom nie objawiono prochu, bo zniszczyliby świat. Proch wynaleziony w chwili, gdy chrześcijaństwo zrobiło już wielki postęp, i dzisiaj, pomimo wszelkiej łatwości niszczenia, mniej ginie na wojnach.[58]

Podobny pogląd głosił Słowacki w pismach filozoficznych z okresu mistycznego, uzasadniając istnienie takich wynalazków koniecznością doskonalenia ducha właśnie poprzez mękę:

Patrz... jak ów wynalazek palnej broni... [...] przyprowadził duchy do tej wysokości, że już bez żadnego zapału krwi walką rozgrzanej, ale cicho i spokojnie składają ofiarę z organizacji obowiązkowi... Zaprawdę, gdybyś Rzymianinowi [...] powiedział o spokojności dzisiejszego żołnierza, który przez całe godzin dwanaście ogień harmatni wytrzymuje... [...] odrzekłby... że to się bez cudu stać nie mogło... [...] że takiej tortury [...] nigdzie nie wymyślono i Pan Olimpu nigdy wymyśleć nie dopuści... I zaprawdę, gdyby nasz Ojciec niebieski o ducha ludzkiego nie troszczył się... i o sprawę swoją nie dbał na ziemi, a litował się nad szkodą ciał – na wynalazek ten i na inne już by spuścił deszcze siarczane i pioruny swoje wszystkie wyrzucił...[59]

Na tle polskiej myśli romantycznej, nawet w jej rozbujałych mistycznych formach – a właściwie przede wszystkim w tych formach – Krasińskiemu przypisać wolno odosobnioną postawę nieprzejednanej wrogości. W jego systemie rola przydzielona technicznym wynalazkom w boskim planie dziejów okazuje się co najmniej dwuznaczna. Już w *Legendzie* statek parowy wiedzie polską szlachtę (tożsamą z narodem) ku odrodzeńczej być może, ale zawsze katastrofie. Później było już tylko gorzej. Widok niknących w ciemnościach torów kolejowych z małej śląskiej stacyjki przypomniał Krasińskiemu dantejską drogę do piekła:

Byłem aż w Szczakowie, pod samymi Maczkami. Tam pożegnałem się z Ojcem i sam zostałem przez 3 godzin, czekając na pociąg wieczorny, co miał mię odwieźć na noc do Mysłowic. Ach! znasz Ty to miejsce? ten piasek na Saharze, piasek nagle wyległy z pośrodka łąk i lasów szląskich, jakby na oznaczenie punktu, w którym się zaczyna potęga nicestwa! i na tej pustyni sypkiej, żółtej, czyś widział te dwa sztrychy czarne szyn kolejowych, podobne do dwóch równoległych, leżących, idących w nieskończoność knutów, gotowych co chwila podnieść się i wstrząść się, i spaść z góry... Dant nie widział Szczakowy i Maczek – bo inaczej byłby bramę, na której *Lasciate ogni* wyobrazował![60]

Nie jest zapewne przypadkiem, że cytowany list pochodzi z roku 1851. Skoro w ramach swojego optymistycznego systemu, budowanego i wyznawanego w latach 1839–1845, Krasiński traktował historię „jako argument tylko dla tez filozoficznych", natomiast „nie interesowała go historia jako zbiór faktów z przeszłości"[61], to i historycznymi faktami wynalezienia takiego czy innego urządzenia lub substancji mógł poeta nie zaprzątać sobie głowy. Wszakże Wiosna Ludów „ostatecznie rozbiła optymizm myśli poety"[62], a historyczna rola postępu technicznego konkretyzować się po-

58 Tamże, t. XVI, s. 238.

59 J. Słowacki, *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*, w: *Dzieła wszystkie*, t. XIV, s. 333-334.

60 Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 605-606 (list z 1 czerwca 1851).

61 A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 318.

62 Tamże, s. 344.

częła w wynalazkach śmiercionośnych. Powstałą w grudniu 1848 roku poetycką wizję apokaliptycznej katastrofy rozpoczął Krasiński przepowiednią naukowo rozpracowanej masowej zagłady: „Mord elektrycznym prądem się rozpostrze", a w politycznym *Memoriale do Piusa IX* (styczeń 1848) zarysował perspektywę wojny z udziałem broni masowego rażenia i broni biologicznej:

> Społeczeństwa chrześcijańskie chwieją się na powierzchni, jak przed przyjściem podziemnego trzęsienia. Na słowo p r o l e t a r i a t bledną rządy i klasy średnie, ile razy to słowo wymówi się przed nimi. [...]
>
> [...] Prąd huczy, wre, wzbiera. Obłęd szczery, najstraszniejszy ze wszystkich, udziela się zaraźliwie; rozpacz łączy się z nim – kto ich uspokoi? Kto ich skłoni do cierpliwości na widok przepychów i zbytków zepsutego wieku. Kto im wytłumaczy, że mogą polegać spokojnie na dobrej wierze rządów, kiedy te rządy same powstały z oszukaństwa, z kłamstwa, z gwałtu, [...] kiedy zabierały słabsze państwa, zapewniając je ciągle o swojej stałej życzliwości i uczciwości? Czyż te rządy i teraz nie zrobią tego samego? Czy nie przyrzekną ratunku, żeby tym łatwiej zadać śmierć? Jeżeli im się zostawi czas, to któż wie, c z y n i e w y m y ś l ą j a k i c h p i e k i e l n y c h m a s z y n d o z a b i j a n i a r y c z a ł t e m, a l b o j a k i c h s p o s o b ó w s z t u c z n e j z a r a z y, ż e b y z m n i e j s z y ć l i c z b ę l u d z i n a z i e m i [podkr. – M. D.]. W każdym razie potroją swoje wojska, swoje policje, swoje skarby i staną się niezwyciężonymi.
>
> Co odpowiedzieć na podobne niedowierzania? [...] Jaki im dać zakład pewności, jaką rękojmię? Jedna tylko jest, jedna możliwa i wykonalna; i jedna powszechna, uniwersalna, bo dostałaby się zaraz do wiadomości wszystkich i przekonałaby każde ludzkie sumienie. Ta odpowiedź zwycięska, ten zakład, ta rękojmia najwyższa to odbudowanie Polski![63]

Racjonalistycznie umotywowane wizje przyszłości towarzyszyły więc mesjanistycznej historiozofii Krasińskiego jako katastroficzny wariant negatywny, jako argument przemawiający za ideą chrystianizacji polityki. Pozbawiony etycznych hamulców, niekontrolowany postęp techniczny wyznaczał historię nie-boską (od początku wszak w koncepcji Krasińskiego ludzkość stała przed wyborem jednej z możliwych dróg wiodących do przyszłej doskonałości – drogi „nastrojonej", wyznaczonej przez Chrystusa, albo „nie-boskiej" drogi rewolucji i katastrof[64]). W program akceptujący drogę rewolucji społecznej łatwiej było – jak widać – wpisać także rewolucję przemysłową. Toteż romantycy tacy jak Mickiewicz, Słowacki, Cieszkowski mogli pacyfikować technologiczne zagrożenie konstrukcją w miarę spójnej wielkiej syntezy dziejów. Krasiński natomiast poszukiwał najwyraźniej alternatywy, której obrona stawała się coraz bardziej świadomą walką o przegraną sprawę. W tej perspektywie *Legenda* jest jeszcze „dokumentem zderzenia się chiliastycznych marzeń z jednej strony i tradycjonalizmu połączonego z uczuciem zgrozy wobec rewolucji z drugiej"[65].

---

[63] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1999, s. 166-168.
Myśl Krasińskiego – w zakresie zastosowania broni chemicznej – nie musiała być wszakże oryginalna. Podobne pomysły mogły w ogóle „snuć się" w atmosferze epoki. Znany przecież Krasińskiemu generał Henryk Dembiński, który w latach trzydziestych opatentował we Francji kilka wynalazków (m. in. projekt „kolei balonowej"), w latach pięćdziesiątych, „po klęsce rewolucji węgierskiej, będąc internowanym w Turcji, proponował władcom tego kraju zastosowanie broni chemicznej swego pomysłu – pocisków artyleryjskich, które zawartą w nich substancją razić miały żołnierzy nieprzyjaciela zarazą morową bądź apopleksją" (Stanisław Januszewski, *Kolej balonowa*, „Skrzydlata Polska", 13.04.1986).

[64] Zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 323-324.

[65] W. Weintraub, *Dokoła „Legendy"...*, s. 316.

II.

ROMANTYCY

NA SZLAKACH OBJAWIENIA



Michał Kuziak
(Słupsk)

MICKIEWICZOWSKA APOKALIPSA. WOKÓŁ IV KURSU PRELEKCJI PARYSKICH

Nadejdą czasy, kiedy to, co dotychczas działo się w ukryciu, odbywać się będzie jawnie. [X, 344][1]

I.

Wacław Jabłonowski, zapytując w 1841 roku Mickiewicza o objawienie, które miał on i Towiański, dowiedział się, iż treścią ich nauki jest „zaprowadzenie ewangelii w życie narodów i w stosunki wzajemne ludów", co „ma być sprowadzone wolą, siłą jednego człowieka, którego Bóg z tą misją na czoło narodów wyniesie". Po pytaniu o potwierdzenie tych idei w Piśmie św. –

> p. Mickiewicz odwołał się do siedmiu pieczęci Apokalipsy, które Bóg jedne po drugich odrywa. Te siedm pieczęci mają znaczyć siedmiu męży, przeznaczonych do odrodzenia rodu ludzkiego i doprowadzenia go do zupełnej doskonałości. Jednym z nich, podług p. Mickiewicza, był Jezus Chrystus, drugiego oni dziś przyszli nadejście zwiastować; po nim zaś w ciągu wieków nadejdą następnych pięciu. Wola to i miłość dla Polski owego człeka mają sprawić, że oddana będzie zupełna sprawiedliwość naszemu narodowi[2].

W powyższym fragmencie – w którym jest mowa o inspirującej wielu twórców, także współcześnie, tajemnicy siedmiu pieczęci Apokalipsy, a więc tajemnicy eschatologii – ujawniają się dwie znamienne myśli, związane z Mickiewiczowską apokalipsą. Są to: 1) idea posłanników, przewodników rodu ludzkiego, stopniowo podnoszących go do doskonałości – wyeksponowana zostaje tu pośrednio rola historii, w której dokonuje się owo podniesienie – oraz 2) przekonanie o związku misji prze-

---

[1] A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955. Wszystkie cytaty z tekstów Mickiewicza – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą z tego wydania i będą oznaczane pod przywołanym tekstem, cyfra rzymska oznacza tom, arabska – stronę

[2] Relacja W. Jabłonowskiego, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* (Wydanie Sejmowe), t. XVI (*Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*), zebrał i opracował S. Pigoń, przedmowę napisał W. Mickiewicz, Warszawa 1933, s. 153. Podobne świadectwo pozostawił J. Koźmian (wspomnienie z września 1841 r.). Wypowiedź Jabłonowskiego jest wiernym przedstawieniem myśli Towiańskiego. Zob. w tej sprawie J. Kallenbach, *Towianizm na tle historycznym*, Kraków 1924 (tu także wzmianki o apokalipsie Krasińskiego); A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984 (fragment *Historiozoficzna teodycea*); D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Warszawa 1990, s. 71 i n.

wodnika z odrodzeniem Polski, stającej się swoistym centrum nowej apokalipsy[3]. Jak widać, apokalipsa Mickiewicza jest Apokalipsą zinterpretowaną, łączącą się z myśleniem hermeneutycznym, które zgłębia sens tajemnicy znaku Pisma św.

Przytoczona wypowiedź pochodzi z okresu spotkania poety z Towiańskim, można wszakże przyjąć, że odnosi się zarówno do myślenia romantyka sprzed 1841 roku, jak i jego myślenia następującego po tej dacie. Sam Mickiewicz pragnął postrzegać swoją drogę twórczą w kategoriach ciągłości. Twierdził, że przeczuciem idei wiązanych przez niego z Towiańskim były już jego wczesne, romantyczne wiersze. Wydaje się jednak, iż tę tendencję podporządkowania własnego dzieła jednemu sensowi należałoby ograniczyć i wskazać na okolice roku 1830 jako czas początku pisania przez poetę apokalipsy i ewangelizacji polityki (Słowacki w *Prologu Kordiana*, zdaniem komentatorów, przedstawił Mickiewicza właśnie jako proroka apokaliptycznego). Przy czym pisanie owo ewoluuje, nasila się. Także ono, o czym dalej, podlega zmianom. Problematykę tę – ukazując dochodzenie przez Mickiewicza do profetyzmu – nakreślił Wiktor Weintraub, piszący o „millenarystycznym schemacie” Mickiewiczowskich wizji przyszłości[4].

Mówiąc o Apokalipsie w związku z Mickiewiczem, zazwyczaj wymienia się III cz. *Dziadów* z *Widzeniem ks. Piotra*, stylizowanym apokaliptycznie[5], można także wskazać generalnie na wyłaniającą się z dramatu mesjańską perspektywę eschatologiczną (przedmowa i motta ewangeliczne, *Oleszkiewicz* z *Ustępu*[6], symboliczne fragmenty tekstu), dopełnioną przez poetę w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*[7]. Czesław Miłosz, nawiązując do myśli Andrzeja Niemojewskiego, powiada o III cz. *Dziadów*: „Jest to apokalipsa”[8].

---

[3] Można tu zauważyć, częstą w polskim romantyzmie, tendencję do interpretowania „Niewiasty w słońce obleczonej i księżyc” z Apokalipsy jako Polski.

[4] Zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 177.

[5] „Namiestnik na ziemskim padole” zostaje ukazany w następujący sposób: „Mąż straszny – ma trzy oblicza, / On ma trzy czoła. / Jak baldakim rozpięta księga tajemnicza / Nad jego głową, osłania lice”. Nie tylko symbolika, ale generalnie wizyjny styl *Widzenia...*, a także kreacja „ja” mówiącego, świadka przypomina o Apokalipsie. Zob. w tej sprawie m.in. A. Niemojewski, *Dawność a Mickiewicz*, Warszawa 1921; T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. II, Lublin 1958; Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980; R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993; B. Dopart, *O „człowieku wiecznym”*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993; K. Biliński, *„To jest chwila Samsona”. O szacie biblijnej III cz. Dziadów*, Wrocław 2001.

[6] Oleszkiewicz powiada: „Kto jutra dożył, wielkich cudów dożył./Będzie to drugą, nie ostatnią probą;/Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu,/Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu:/Lecz trzecią widzieć, Panie! nie daj czasu!”.

[7] Jak zauważa wszakże Z. Stefanowska, w *Księgach* nie ma inspiracji apokaliptycznej („zdania czy nawet zwrotu”, wizji, osoby wizjonera), choć zostaje ona wspomniana w XIV rozdz. (*Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa”*, Warszawa 1962, s. 111). Inaczej twierdzi W. Weintraub eksponujący wagę tego fragmentu (dz. cyt., s. 290), badacz wskazuje także na apokaliptyczny rodowód motywu tęczy z wiersza *Rozum i wiara* (280), i taki wątek w *Panu Tadeuszu* – chodzi o apostrofę do roku 1812, z początku księgi XI (313). A. Grzywna-Wileczek pisze także o Apokalipsie i eschatologii w związku ze *Zdaniami i uwagami* (*„Jest i więcej prawd w piśmie”*, Lublin 1994, s. 79 i nn.). B. Zeller wskazuje z kolei na nawiązania do Apokalipsy w *Widzeniu* (*„Widzenie”*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, Łódź 1998, s. 195). Wykaz odwołań w tekstach Mickiewicza do Apokalipsy podaje M. Połomski (*Indeks biblijny do twórczości Adama Mickiewicza*, „Studia Theol. Vars.” 1986, nr 1, s. 272 i nn.).

[8] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 114. Zob. A Niemojewski, dz. cyt., s. 47.

Romantyk ukazuje współczesność jako czas prześladowań, prób – walki dobra ze złem – czas zapowiadający odrodzenie, realizację utopii przyszłości. Jak przedstawiła to Zofia Stefanowska, w myśleniu Mickiewicza dochodzi przy tym do kontaminacji wątków biblijnych z oświeceniową i romantyczną historiozofią, ideami społecznymi i politycznymi, a także koncepcjami naukowymi. Efektem pracy myśli staje się usensownienie historii, wyjaśnienie obecności zła i cierpienia oraz zapowiedź ich końca[9].

Osobna kwestia, towarzysząca interpretacji dziejów wiąże się z pytaniem o możliwość bycia prorokiem (na przykład Konrad w *Małej improwizacji* przyjmujący symbol św. Jana – orła, skontrastowany z ks. Piotrem), o to, jakie warunki należy spełnić, by poznać tajemnicę przyszłości i móc o niej mówić.

Elementów myślenia apokaliptycznego – zwłaszcza aspektu millenarystycznego[10] – wolno także dopatrywać się w publicystyce poety – z *Pielgrzyma* i *Trybuny Ludów* – (znów analiza współczesności jako czasu przełomu, oczekiwanie na przewodnika), w *Historii przyszłości*, jego korespondencji oraz w zachowanych wypowiedziach prywatnych, takich, jak choćby ta z relacji Jabłonowskiego, syntetycznie przedstawiających istotę myśli Mickiewicza.

Niejako spełnieniem jego myślenia apokaliptycznego – zresztą odwołującym się do wymienionych tu już tekstów – stały się prelekcje paryskie, głównie ich ostatni kurs[11]. Jak zauważa Janusz Ruszkowski: „W wykładach IV kursu Mickiewicz coraz częściej przemawiał językiem *Objawienia św. Jana*"[12]. Z lekcji na lekcję będą powracać nawiązania do Apokalipsy: cytaty, parafrazy, aluzje. Księga ta będzie traktowana jako wzór literatury, przede wszystkim jednak jako przekaz pozwalający rozumieć historię.

W IV kursie prelekcji, jak się zdaje, mamy do czynienia nie tylko z aluzjami apokaliptycznymi, które wpisują dzieło w krąg kultury chrześcijańskiej, czy nawet wprowadzają określoną wizję świata – naznaczoną eschatologią – ale i z całością, którą zasadnie można określić mianem apokalipsy – tak w wymiarze dyskursu, jak i symbolu – mówionej przez romantyka. Odwołując się do sformułowania Kazimierza Cysewskiego, należałoby powiedzieć o daleko idącej „literackiej analogizacji"[13] Apokalipsy w dziele Mickiewicza. Byłaby to jego druga apokalipsa, po wspomnianych *Dziadach* i *Księgach*, niewątpliwie kontynuująca-powtarzająca tę pierwszą, ale przecież, jak wiemy, powtórzenie nigdy nie jest powrotem do pierwowzoru, o czym w tym przypadku dowodnie świadczy choćby specyficznie zmieniony cytat z *Widzenia*

---

[9] Zob. Z. Stefanowska, dz. cyt., zwłaszcza s. 60 i n. (np. antynomia wolności i despotyzmu, myśl o postępie, ewolucjonizm, doświadczenie rewolucji, myśl reformatorów; ważne będzie także historyczne ujęcie religii).

[10] Na temat romantycznego i Mickiewiczowskiego millenaryzmu zob. J. Kleiner, *Ideologia wykładów w Collége de France*, w: *Studia inedita*, opr. J. Starnawski, Lublin 1964; A. Sikora, *Posłannicy słowa*, Warszawa 1967; A. Walicki, *Między filozofią, religią i polityką*, Warszawa 1983 (fragment *Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mejsanizm polski*); W. Weintraub, *Adam Mickiewicz mistyczny polityk*, Warszawa 1998; S. Skwarczyńska, *Mickiewicz a rewolucja frankfurcka w 1833 roku*, w: *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966; a także cytowana niżej książka J. Ruszkowskiego.

[11] Można przypuszczać, że Mickiewicz dobrze znał średniowieczną tradycję millenarystyczną. W *Wykładach lozańskich* ([VII, 248]) deklarował swoje szczególne zainteresowanie okresem upadku Rzymu i początków średniowiecza; problematyka ta, z powodu wyjazdu do Paryża, nie została wszakże rozwinięta.

[12] J. Ruszkowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*, Wrocław 1996, s. 172. Zdaniem badacza krucjata stanowi w prelekcjach paryskich figurę ostatniej walki ze złem.

[13] Zob. K. Cysewski, *Biblia w literackich analogizacjach*, w: *Między historią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002. Przez analogizację badacz rozumie tak interpretację Biblii, jak i interpretację rzeczywistości w jej kontekście.

ks. Piotra w ostatniej lekcji IV kursu (Mickiewicz wprowadził do swojego dramatu pochodzące od Towiańskiego pojęcie „tonu")[14].

W przedostatnim wykładzie IV kursu prelekcji paryskich Mickiewicz stwierdza:

> to wielkie i silne pokolenie [ludzi przyszłości – M.K.] powinno dobyć ze swego łona i ukazać światu już nie Chrystusa przed Piłatem, ale Chrystusa zmartwychstałego, Chrystusa przemienionego, zbrojnego we wszystkie znamiona potęgi, Chrystusa karzącego i nagradzającego, Chrystusa sądu ostatecznego, Apokalipsy i Michała Anioła.
> Oto ECCE HOMO naszej epoki. [XI, 494][15].

To jeden z ważnych i nowych wątków Mickiewiczowskiej chrystologii – organizującej myślenie i wyobraźnię mesjanistyczną w prelekcjach – Chrystus Apokalipsy ma zastąpić Chrystusa Ewangelii. Ludzie przyszłości, powiada romantyk, mają wydać wojnę ludziom przeszłości. Zaczynają się czasy walki ze złem. Ideałem przestaje być „religijna rezygnacja" Tomasza Zana, o której poeta pisał w przedmowie do III cz. *Dziadów*. Powtórzenie, jak pisałem, jest nim tylko pozornie.

II.

IV kurs stanowi niezwykły fragment prelekcji paryskich. Jego francuskie wydanie z 1845 roku nosi tytuł *L'Église et le Messie*. Nawet z perspektywy romantycznej retoryki naukowej – prelekcje miały w sposób poddający się ówczesnym regułom weryfikacji przedstawiać kulturę słowiańską – jest on skandaliczny, w zasadzie niezwiązany z problematyką wykładów i trudno się dziwić władzom francuskim, które w końcu zawiesiły lekcje Mickiewicza. Łączył on w jeden dyskurs elementy romantycznej humanistyki (w kursie IV reprezentowanej w mniejszym stopniu niż w pozostałych), publicystyki, ewangelii; wykładał zasady hermeneutyki mesjanistycznej. Zapraszał do podróży po krainach ducha, kreślił wzór herosa – przewodnika ludzkości. W końcu wzywał do rewolty przeciw czasom współczesnym.

Kurs IV nie stał się przedmiotem osobnego omówienia badaczy, jeśli nie liczyć studium Stanisława Pigonia, poświęconego komentarzowi *Biesiady* Towiańskiego. Zazwyczaj traktowano ten fragment prelekcji paryskich – jako dzieła naukowego – z pewnym zażenowaniem. Dopiero studia Zofii Stefanowskiej[16], Adama Sikory[17], Andrzeja Walickiego[18] i Wiktora Weintrauba przywróciły go mickiewiczologii, ukazując jako etap kształtowania się mesjanistycznego światopoglądu poety. Z kolei Alina Witkowska[19] oraz Jean-Charles Gille-Maisani[20] akcentują wagę IV kursu dla kształ-

---

[14] Zob. W. Weintraub, *Wykłady paryskie – ale jakie?*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 34 i n.

[15] Jako ciekawostkę można przytoczyć fakt, że do tego samego obrazu nawiązuje A. Łunaczarski, pisząc o Marksie i rewolucji. Zob. A. Walicki, dz. cyt., s. 13. W prelekcjach jest to druga wzmianka na temat tego obrazu.

[16] Zob. Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, w: *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976.

[17] Zob. A. Sikora, *Posłannicy słowa*, Warszawa 1967.

[18] Zob. A. Walicki, *Filozofia a mesjanizm*, Warszawa 1970. Książka badacza stanowi najpełniejsze omówienie mesjanizmu Mickiewicza z okresu prelekcji.

[19] Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986. Witkowska także zajmuje się przemianami mesjanizmu Mickiewicza.

[20] Zob. J.-Ch. Gille-Maissani, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, przekł. A. Kuryś, K. Rytel, Warszawa 1987.

towania się osobowości poety, dążącego do pełni, wypracowującego własną myśl i realizującego ją.

Pigoń we wspomnianym tekście niejako uwierzył Mickiewiczowi, sugerującemu z perspektywy IV kursu określony porządek dzieła, i pisał:

> Kurs czwarty stanowi w budowli »Prelekcji«odrębną całość, choć jest, jak wieża świątyni, ich organiczną częścią składową. Stosunek jego do całości jest stosunkiem wniosku do przesłanek; jest on konkluzją, szczytem i zamknięciem dzieła. Kończąc go, mógł Mickiewicz w zupełnej zgodzie z pojęciem własnego zadania ogłosić, że obowiązek jego »jako profesora rzeczy słowiańskich« został dopełniony. Rozbiór charakteru, dziejów, wyobrażeń religijnych, urządzeń gospodarczych, języka, piśmiennictwa Słowian miał na celu wykazanie godności i gotowości posłanniczej szczepu słowiańskiego, któremu dane będzie przewodnictwo w epoce nadchodzącej. Przegląd filozofii niemieckiej i polskich jej odbłysków doprowadził do wniosku, że słowo, prawdę ostateczną do spełnienia w epoce naszej przyniósł nie filozof, nie uczony, ale nieznany człowiek z Litwy, Towiański. Wykładem tej prawdy i przygotowaniem do jej przyjęcia ma być kurs ostatni[21].

Teza ta – dowodząca, iż IV kurs prelekcji jest wykładem doktryny Towiańskiego – spotkała się z krytyką badaczy, między innymi Weintrauba[22]. Taka wizja dzieła – jako organicznej, zmierzającej ku finałowi całości – stanowi już jego interpretację, jak wspomniałem, sugerowaną przez samego wykładowcę, który z perspektywy końca swoich lekcji wskazywał na szczególną wagę ich dwu ostatnich kursów, poddawanych zresztą przeróbkom (także przez towiańczyków[23]). W ten sposób Mickiewicz pragnął nadać spójność dziełu, którego istotą jest aporetyczność. Jeśli wszakże przyjęlibyśmy jego sugestię, należałoby, mówiąc o apokalipsie w IV kursie *Literatury słowiańskiej*, brać pod uwagę również i wcześniejsze jej fragmenty.

Oczywiście w I i w II kursie prelekcji można znaleźć zapowiedzi myślenia występującego w ostatnich dwu kursach, niemniej – uogólniając i upraszczając – wypada stwierdzić, że w pierwszych kursach (zwłaszcza w I) przejawiane jest większe zainteresowanie kategorią początku dziejów (choć pojawia się i pytanie o współczesność), natomiast w dwu ostatnich – kategorią ich końca; takich różnic jest więcej. Można przy tym stwierdzić, że w miarę zbliżania się finału kursów Mickiewicz w coraz wyraźniejszy sposób staje się hermeneutą ukrytego sensu dziejów, coraz mocniej wyraża także swoje poglądy.

Nim przejdę do próby ukazania Mickiewiczowskiej apokalipsy z IV kursu prelekcji, chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na romantyczny kontekst problemu[24], za-

---

[21] S. Pigoń, *„Biesiada" Andrzeja Towiańskiego i jej komentarz w IV kursie prelekcji paryskich A. Mickiewicza*, Warszawa 1914, s. 27. W *Biesiadzie* Towiańskiego pojawiają się elementy apokaliptyczne, związane z eschatologią (zob. fragmenty w cytowanej pracy Sikory, a także wywód Pigonia o adwentyzmie w prelekcjach i *Biesiadzie* s. 29).

[22] Zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok*, dz. cyt., s. 408.

[23] Trzeba też pamiętać, że prelekcje paryskie – zwłaszcza ich IV kurs – stanowiły aspekt misji towiańczyków. Zob. w tej sprawie m.in. K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć*, Gdańsk 1999; A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989.

[24] Zob. w tej sprawie: E. Nawrocka, *Apokalipsa*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994 (tu także hasło M. Maciejewskiego *Biblia*); A. Viatte, *Les Sources occultes du romantisme. Illuminisme – théosophie. 1770-1820*, t. I-II, Paris 1928; J. Tomkowski, *Mistyka i herezja*, Wrocław 1993 (fragment *Bunt i wizja*). Interesujące wiadomości o apokalipsie jako gatunku można znaleźć także w *Katolickim komentarzu biblijnym*, red. R. E. Brown i inni, red. wydania polskiego W. Chrostowski, przekł. ks. K. Bardski i inni. Warszawa 2001, s. 1542 i nn. O romantycznej

uważony zresztą przez profesora, wykładającego o polskiej literaturze współczesnej. Fakt ten jest tym bardziej ważny, iż kreował on swój dyskurs w sposób intertekstualny, wykorzystując dzieła innych twórców – kreując własną profecję również na podstawie innych dzieł profetycznych. Otóż trzeba odnotować, że w epoce romantyzmu – w związku z rozmaicie motywowanymi i realizowanymi dążeniami do odnowy religijności – szczególną popularnością cieszyła się Biblia, spośród jej ksiąg natomiast Apokalipsa św. Jana, tajemnicza i wieloznaczna, podatna na interpretacje[25].

Wypada zauważyć, że romantyzm – po oświeceniu – ujawnił ważny problem hermeneutyki symboli religijnych. Świadomość nowoczesna po doświadczeniu krytyki filozofów nie mogła już w sposób naiwny obcować z ich przesłaniem, musiała podjąć interpretacyjny trud odzyskania znaczeń; w tym trudzie powstawały także nowe apokalipsy[26]. Są one traktowane jako dopełnienie przez historię Apokalipsy św. Jana (jest w nich mowa o kolejnych zbiorowych lub indywidualnych mesjaszach)[27].

Inspiracje apokaliptyczne w literaturze romantycznej mają różnorodny charakter. Dotyczą poetyki[28]; świadomości katastroficznej, eschatologicznej perspektywy interpretacji dziejów w kontekście walki dobra i zła[29]; kreacji subiektywnego „ja"-profety, objawiającego tajemnice Boga, wypowiadającego groźby i pouczenia, „uczestnika" wizji, który odczuwa imperatyw mówienia[30]; w końcu tematów i symboli[31]. Jak stwierdza Northrop Frye, istnieje swego rodzaju wyobraźnia apokaliptyczna[32]; wyobraźnia ta szczególnie wyraźnie widoczna jest w literaturze romantycznej. Wątki apokaliptyczne pojawiają się m.in. u Blake'a, Ballanche'a, Krasińskiego czy Słowac-

---

tendencji pisania Biblii zob. M. Cieśla-Korytowska, *Romantyzm a poznania*, w: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 172. Zob. ponadto: G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000.

[25] Interpretował ją np. J. Słowacki. Zob. J. G. Pawlikowski, *Ze studiów nad „Królem Duchem". Część pierwsza*, Lwów 1909, s. 486 (dalej jest mowa o romantycznych apokalipsach), 508; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna*, Kraków 1989, s. 81; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 211; W. Pyczek, *„Wielkie rozwidnienie ducha" (O Jerozolimie Juliusza Słowackiego)*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamącińska, M. Maciejewski, Lublin 1995; W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych*, Bydgoszcz 1997; K. Biliński, *Biblia i historiozofia. „Kordian" jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.

[26] Podobny problem współcześnie analizuje P. Ricoeur (*Egzystencja i hermeneutyka*, wybór i opr. S. Cichowicz, przekł. E. Bieńkowska i inni, Warszawa 1985). Piszę o tej kwestii szerzej w związku ze Słowackim (*Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 130).

[27] I tak np. Wroński traktował mesjanizm jako dopełnienie Apokalipsy. Zob. A. Sikora, dz. cyt., s. 52.

[28] Można wymienić: aspekty stylistyki tekstu (np. użycie parataksy, elips, hiperbol, powtórzeń, polisyndetonów, obrazowanie symboliczne, wizyjność, zmysłowość obrazów, oddający niezwykłość wydarzeń ton patetyczny, a także kontrast nastrojów), amorfizm kompozycyjny, etyczną waloryzację przestrzeni i czasu, czy fakt występowania apokalipsy jako gatunku literackiego.

[29] Podejście takie wiąże się z doświadczeniem rewolucji i wojen napoleońskich, istnieniem w pełnej niepokojów Europie Świętego przymierza. Można wskazać w związku z tą kwestią na myśl Saint-Martina, Josepha de Maistre'a, Saint-Simona, czy Pierre'a Ballanche'a.

[30] W dużej mierze w związku z takim wzorem pojawia się w romantyzmie koncepcja poety-wizjonera, ważna dla Mickiewicza.

[31] Np. zainteresowanie symboliką liczb.

[32] Zob. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957 (rozdział *Theory of Archetypal Meaning. Apocalyptic Imagery*, s. 141 i nn.).

kiego[33]. Na osobną uwagę zasługują apokalipsy katastroficzne z podtekstem nihilistycznym, np. Jean Paula[34].

Jak już wspomniałem, tym, co łączy poszczególnych twórców nawiązujących w romantyzmie – i nie tylko – do Apokalipsy, jest doświadczenie współczesności jako czasu przełomu i zapowiedzi zbliżającego się *millenium*. Można także zauważyć, że zarówno Apokalipsa, jak i apokalipsy polskich romantyków zwrócone były do wspólnot prześladowanych, zapowiadały ich wyzwolenie, nadejście mesjasza, tryumf dobra (apokalipsy mają podtekst społeczny i polityczny[35]), choć i ukazywały plagi współczesności[36].

Początki Mickiewiczowskiej apokalipsy – o czym już była mowa – wiążą się z okresem po roku 1830. Poeta następującymi słowami rozpoczął wstęp do III cz. *Dziadów*:

> Polska od pół wieku przedstawia widok z jednej strony tak ciągłego, niezmordowanego i niezbłaganego okrucieństwa tyranów, z drugiej tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakich nie było przykładu od czasu prześladowania chrześcijaństwa [III, 123].

W liście do Lelewela z 23 III 1832 roku Mickiewicz pisał:

> Myślałbym, że naszemu dążeniu należałoby nadawać charakter religijno-moralny, różny od finansowego liberalizmu Francuzów, i że na katolicyzmie trzeba grunt położyć. Czy znasz dzieła Lamennais? Jest to jeden Francuz, który szczerze płakał nad nami; jego łzy były jedyne, którem widział w Paryżu. Pobyt w Wielkopolsce i to, com słyszał o Śląsku, utwierdziło moje zasady. Może nasz naród jest powołany opowiedzieć ludom ewangelią narodowości, moralności i religii, wzgardy dla budżetów: jedynej zasady teraźniejszej polityki, prawdziwie celniczej. [XV, 17]

W tych wypowiedziach romantyka z lat trzydziestych widoczny jest nacisk położony na Ewangelię, Apokalipsa pojawia się wówczas u Mickiewicza w sposób jeszcze nie aż tak wyraźny (wyjątkiem jest wspomniane *Widzenie ks. Piotra*). Znamienne, co zauważyła Zofia Stefanowska, że w *Księgach*, choć jest mowa o Apokalipsie, nie ma głębszych nawiązań do niej[37]. Inaczej będzie w latach czterdziestych, zwłaszcza po spotkaniu poety z Towiańskim, gdy oto do Ignacego Domejki Mickiewicz pisze:

---

[33] Zob. Z. Stefanowska, *Historia i profecja*, dz. cyt., s. 101 i n. O apokalipsie Krasińskiego pisze m.in. M. Janion, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969 (rozdziały *Między przeznaczeniem a Opatrznością*, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*); W. Weintraub, *Dokoła „Legendy" Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*, w: *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977; A. Kubale, *Dramat bólu i istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997. O motywach apokaliptycznych u Norwida pisze A. Merdas RSCJ, *Biblia jako źródło dialogu Norwida z epoką*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin 1986, s. 335.

[34] Zob. Jean-Paul, *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, przekł. M. Żmigrodzka, „Ogród" 1991, nr 2 (tu także komentarz M. Janion), oraz studium M. Janion o Krasińskim *Katastrofa i religia*, w: *Wobec zła*, Chotomów 1989.

[35] Zob. *Katolicki komentarz biblijny*, dz. cyt., s. 1543. Kwestię tę podnosi także M. Eliade, pisząc o obecności schematów eschatologicznych w nowoczesnej myśli społecznej i politycznej (*Mefistofeles i androgyn*, przekł. B. Kupis, oprac. R. Reszke, Warszawa 1994, 162 i nn.).

[36] Zob. M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, wybór M. Czerwiński, przekł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974 (fragment *Świat archaiczny wobec historii*).

[37] Mickiewicz mówi o św. Janie – autorze Apokalipsy i jego „zasłudze" pamiętanej mimo upływu czasu. Zob. przyp. 8. Można wszakże dostrzec stylizacje apokaliptyczne w przedstawieniu władców państw odpowiedzialnych za rozbiory Polski. Także schemat historiozoficzny *Ksiąg narodu polskiego*, w któ-

Ja zaś powtarzam tylko, że wielka sprawa wkrótce się rozpocznie na świecie, że kto chce jej służyć, powiniem oczyścić się i uświęcić, inaczej zginie lub pójdzie na cierpienie. Bóg wywróci porządek dawnej Europy, a nowy Polskę zagwarantuje. Tak zawsze przeczuwałem, ile sobie przypomnisz; teraz mam tego scientyficzną pewność. [XV, 467]

Od lat trzydziestych wyobraźnia Mickiewicza staje się wyobraźnią historyczną (historiozoficzną). Zapowiedzi tej tendencji można dostrzec i wcześniej, we wpływie historyzmu czy refleksji nad dramatem historycznym. Od lat trzydziestych tendencja ta coraz wyraźniej łączy się wszakże z profetyzmem. Lata trzydzieste oraz czterdzieste – a zapewne i późniejsze – są latami intensywnej lektury księgi historii przez romantyka, a także kolejnych prób przewidywania jej rozwoju (tu poeta przypomina swojego bohatera – Konrada z *Małej improwizacji*)[38]. Za każdym razem będzie widoczna niecierpliwość Mickiewicza – jak w powyższym fragmencie listu, owa bliskość czasów spełnienia jest raczej domyślana – kolejne rozczarowania będą kończyć się odwrotami od problemów Historii. Prelekcje paryskie to szczególne zbliżenie do nich, Apokalipsa staje się natomiast swoistą matrycą strukturyzującą ich porządek.

III.

Jeszcze w I kursie prelekcji paryskich, przy omówieniu starożytnych baśni, Mickiewicz, ujawniając także w ten sposób swoją hermeneutykę, wskazał na Apokalipsę jako na domenę interpretacyjną, pozwalającą zrozumieć znaczenia dawnych przekazów. Profesor mówi o podaniu (legendzie) poświęconym „kobiecie ściganej przez potwory, przez całe przyrodzenie, które nie chce dopuścić, aby wydała na świat tajemnicze dziecię" [VIII, 90]. Opowieść tę odnajduje w mitologii greckiej, w micie o Latonie oraz w ludowych bajkach słowiańskich. Stwierdza: „Mit ten spotyka się w Apokalipsie, która wyjaśniła starożytne podanie i wykryła myśl baśni" [VIII, 90][39]. W ten sposób profesor-poeta postrzega ciągłość ewolucyjną wyobrażeń religijnych, które niejako nadbudowują się nad sobą i odsłaniają kolejne stopnie prawd. Wskazuje przy tym na chrześcijaństwo – a w nim na objawienie św. Jana – jako na najpełniejszą wizję[40]. W kursie III prelekcji okaże się, że ma ona zostać dopełniona i zinterpretowana objawieniem mesjanistycznym. Broniąc się przed zarzutem herezji, Mickiewicz będzie wszakże podkreślał, że nie wnosi ono nic, czego nie byłoby w naukach Pisma świętego[41].

W II kursie prelekcji paryskich Mickiewicz zajmuje się apokaliptycznym w swej wymowie *Proroctwem* ks. Marka, widząc w nim „zaród całej nowoczesnej literatury

rym położony jest nacisk na rolę Chrystusa, wyzwalającego świat spod panowania złych władców, ujawnia inspiracje apokaliptyczne.

[38] Zob. S. Pigoń, *Wieszczby Mickiewicza*, „Przegląd Powszechny" 1932, nr 580.

[39] Jako ciekawostkę można tu podać fakt, iż podobną zbieżność odnotowuje Jung w swoich rozważaniach nad Apokalipsą (*Psychologia a religia*, przekł. J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1970, s. 338).

[40] Mickiewicz niejednokrotnie odwołuje się również do Ewangelii św. Jana. W niej odnajduje m. in. kategorię początku dziejów – Logosu. „Glob ziemski wyszły z łona Boga ma także swoje Słowo. »Na początku – mówi święty Jan – było Słowo«; słowa cząstkowe są jego wykładem i dopełnieniem, a glob cały, cała ludzkość dążą bez ustanku do jego zrealizowania" [XI, 447].

[41] W I kursie prelekcji można dopatrywać się aluzji apokaliptycznych w refleksji na temat szarańczy – rzeczywistej pustoszącej ziemie polskie i podobnie zachowującej się – metaforycznej – Tatarów. Zob. [VIII, 62]. Mickiewicz przywołuje wyobrażenia ludu polskiego, według których owad ten ma mieć na skrzydłach napis „bicz boży", mówi o określających się tym mianem wodzach azjatyckich. Wywód ten kończy wzmianką o Byronie, który w *Don Juanie* porównał generała rosyjskiego do szarańczy.

polskiej" [X, 199]. Ślady Apokalipsy zostają dostrzeżone przez wykładowcę w wierszu Dzierżawina *Hymn*, jak powiada Mickiewicz, „parafrazie Apokalipsy", w której Napoleon jest ukazany jako wcielenie Antychrysta, apokaliptycznej bestii[42]. Pod koniec II kursu profesor-poeta, wypowiadając się na temat późnej myśli Schellinga, stwierdził:

> Utrzymuje on, że chrystianizm przeszedł dotąd tylko dwa okresy swego rozwoju. Pierwsza epoka, tak zwana przezeń epoka św. Piotra, epoka wiary niezachwianej, trwała do VI czy VII wieku. Nastąpiła po niej epoka św. Pawła, okres rozpraw i doktryn, obejmujący koniec wieków średnich i protestantyzm. Teraz według Schellinga mamy ujrzeć nadejście epoki św. Jana, epoki entuzjazmu i miłości. Nauka ta została ogłoszona dopiero przed kilkoma miesiącami, a wiadomo wszystkim, że w pismach sławnego autora *Irydiona* jest ona rozwinięta poetycznie w symbolach. [X, 411]

Znamienny jest w tej wypowiedzi motyw zgodności – nieumotywowanej genetycznie – myśli Schellinga i Krasińskiego, a także innych poetów, filozofów, reformatorów. Zgodność ta ma dowodzić prawdziwości idei mesjanistycznej, a także rychłej jej realizacji (podobna zgodność ma cechować współcześnie pragnienia ludów). To jeden ze znaków odczytywanych przez Mickiewicza, dowodzących, jego zdaniem, zbliżania się *millenium*. W III kursie, omawiając współczesną filozofię, powiada on:

> Jeśli obecnie wszyscy są w oczekiwaniu wielkich zmian, jeśli umysły najbardziej przywiązane do starej tradycji, jak Józef de Maistre, przeczuwały i przewidywały możliwość tego, co nazywały trzecim wybuchem chrześcijaństwa, rzecz jasna, że wybuch ten nie nastąpi przez ogłoszenie kilku dziełek. Jest on odmalowany poetycznie w księdze Apokalipsy, gdzie mowa o tym zjawieniu, co jak błyskawica idzie od wschodu na zachód i ujrzy je wszelkie oko. [XI, 196]

IV kurs prelekcji zostanie poświęcony właśnie ukazaniu owej „błyskawicy idącej od Wschodu"...

IV.

Mickiewicz także w IV kursie prelekcji paryskich zauważa tendencję apokaliptyczną w literaturze polskiego romantyzmu – mającej „znamię kapłaństwa" – omawia *Sen Cezary* i *Legendę* Krasińskiego, zaliczając je do „rzędu pism proroczych"[43]. Apokalipsa zostaje przedstawiona jako wzór sztuki natchnionej, wizyjnej: „Największe, najrozleglejsze widzenie roztacza się na ostatnich kartach Pisma świętego, w Apokalipsie, a ostatni wielki obraz sztuki chrześcijańskiej, obraz Michała Anioła, odtwarza Apokalipsę [XI, 388][44]. Profesor-poeta powiada dalej, iż Słowianie nie posiadają sztuk plastycznych, gdyż ich nie potrzebują, bowiem wizjonerska wyobraźnia owego ludu bez pomocy artystów „ogarnia krainy opisywane przez świętego Jana i malowane przez Michała Anioła!" [XI, 389]. Słowianie mają ponadto dar metafizycznego

---

[42] Zob. [X, 326]. Można zauważyć, iż stylizacja apokaliptyczna towarzyszy także przedstawieniu w prelekcjach roku 1812 [X, 324].

[43] Pisałem o tym w pracy: M. Kuziak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1998.

[44] Zob. w związku z tą kwestią pracę Mickiewicza *O nowoczesnym malarstwie religijnym w Niemczech* [V, 286], w której zresztą pojawia się aluzja do Apokalipsy: „To duch reformacji, niby smok świętego Jana, spadł nagle na Niemcy, »paląc połowę ziemi i zatruwając połowę źródeł«. Reformacja odjęła kultowi religijnemu poezję; przecięła przewody, które odżywiały sztukę, utrzymując ją w łączności z niebem" [290].

doświadczania natury – zresztą niezwykłej, stylizowanej osjanicznie i apokaliptycznie, natury Północy – która staje się dla nich „podobna do trąby archanielskiej" i przywołuje do udziału w prawdziwym życiu. To jednak nie literatura i sztuka interesowały profesora-poetę w IV kursie w szczególny sposób. Przedmiot jego zainteresowania stanowiły przede wszystkim dzieje, zwłaszcza współczesność.

Jak wspomniałem, odkąd pojawił się w twórczości Mickiewicza aspekt profetyczny, poczęła nurtować go kwestia uprawomocnienia statusu proroka i zarazem statusu proroctwa (świadczy o tym także wspomniana tu kreacja Konrada z III cz. *Dziadów*). W prelekcjach pytanie dotyczyło już samego profesora-poety, nie tylko kreacji postaci literackiej czy abstrakcyjnej postaci proroka. Mickiewicz powiada:

> Nie jestem uczonym teologiem, nie moja rzecz wykładać wam tajemnice nowego objawienia; ale jestem jedną z iskier odprysłych z pochodni i kto zechce śledzić, skąd wyszła, znajdzie może łatwiej ode mnie TEGO, który jest drogą, żywotem i prawdą. [XI, 453][45]

W pewnym sensie, podobnie jak św. Jan[46], profesor-poeta usiłował dowieść prawdziwości swych słów sobą samym, tym, co widział. Stwierdzał: „dowód główny (...) przynoszę tutaj we mnie" – nie zdobytą uczonością czy sztuką retoryki[47]; jednocześnie wskazywał na ważniejszą instancję, której świadczy.

Z kwestią bycia prorokiem wiąże się problematyka poznawcza. Romantyk niejednokrotnie dowodził wyższości poznania intuicyjnego nad rozumowym, usiłował zarazem uniknąć podejrzeń o subiektywizm. Mówił: „Krzyki te nie dobywają się z mej osobowości, tę gotówem poświęcić; krzyki te wydzierają się z głębi ducha wielkiego ludu. Z głębi całej jego tradycji, przebiwszy się przez mą duszę, upadną pomiędzy was jak strzały dymiące jeszcze krwią i znojem" [XI, 331]. To mądrość pochodząca z głębi ludu, a jak czytamy w innym miejscu prelekcji, jest ona tożsama z głosem Boga, ma przemawiać przez wykładowcę Collége de France. Pojęcie intuicji ma w *Literaturze słowiańskiej* charakter transcendentny, poznanie wewnętrzne pochodzi z wymiaru metafizyki[48].

Jak pisałem, Mickiewicz od początku swoich kursów twierdził, że w szczególny sposób zajmuje go współczesność; wywód historyczny miał służyć również poznaniu jej. Profesor-poeta gromadził znaki mające dowodzić przełomowości połowy XIX w. Stwierdził: „Naszym tedy zadaniem jest wytłumaczyć wam teraźniejszość, wezwać teraźniejszość na dowód i na świadectwo tego, co głosimy" [XI, 352]. Romantyk wskazywał na wyczerpanie się nowożytnego modelu kultury: „Jest pewien zasób światła i ciepła udzielony każdej epoce, co stanowi istotę epoki; skoro się wyczerpał, potrzeba nowej dawki, aby ożywić ludzkość i sprowadzić nową epokę" [XI, 451]. Dając wykład dziejów nowożytnej kultury – ujętych jako proces degeneracji, choć zarazem i dostrzeżony zostaje w nich postęp[49] – Mickiewicz mówił, że zapozywa ją przed sąd, pragnąc sprawdzić jej wartość. Próba ta wypadła negatywnie dla nowoczesnej nauki, filozofii,

---

[45] Ostatni fragment cytatu nawiązuje do Ewangelii św. Jana 14, 6.
[46] Zob. na ten temat *Katolicki komentarz biblijny*, dz. cyt., s. 1543.
[47] Obecność retoryki w *Literaturze słowiańskiej* to kwestia bardziej skomplikowana. Można stwierdzić, że Mickiewicz, polemizując z retoryką, jednocześnie korzysta z jej chwytów.
[48] Ściślej należałoby powiedzieć, że pojęcie to – w miarę rozwoju kursu – coraz bardziej nabiera takiego charakteru.
[49] Takie zderzenie charakterystyczne jest dla myślenie łączącego tradycjonalizm i nowoczesność.

myśli społecznej i politycznej oraz dla Kościoła, jak go nazywał romantyk, „urzędowego" [50]. Twórcy nowożytnej kultury – jej ideolodzy – zdaje się twierdzić Mickiewicz, są fałszywymi prorokami; pointa jest jedna: „Ziemia potrzebuje pomocy".

Jeśli chodzi o zawartą w prelekcjach paryskich krytykę Kościoła (jest tu także krytyka prawosławia), można zauważyć pewien paradoks, gdyż Mickiewicz, wielokrotnie opowiadający się przeciw protestantyzmowi, postępuje zarazem nie tylko jak mistycy różnych epok, odczytujący znaki spełniającej się Apokalipsy w otaczającym ich świecie, ale i podobnie jak protestanci, którzy wykorzystywali odwołania apokaliptyczne do krytyki Kościoła rzymskiego[51]; przykładem może być Mikołaj Rej jako autor *Apocalipsis, to jest dziwnej sprawy skrytych tajemnic Pańskich.*

W IX lekcji kursu IV, po ukazaniu dekadenckiej kultury dyskusji – demokracja parlamentarna znajduje się w tym rozpoznaniu na tej samej płaszczyźnie, co spory katolicyzmu z protestantyzmem – Mickiewicz powiada:

> jest to rozprzężenie, jest to koniec epoki, to, co Pismo święte nazywa końcem świata; wtedy bowiem miłość wygasa, a moc ustępuje albo słabnie; i to również Pismo święte wyraża słowy: „Słońce się zaćmi (słońce znaczy tu nic innego jak ogień i moc miłości), a gwiazdy padać będą z nieba". Kto tych znaków jeszcze nie widział, kto ich nie pojmuje, temu nie masz co mówić. Ale dla nas wszystko, co się dzieje w duszach jednostek, ogólna omdlałość, zwątpienie, cierpienie, powszechny niepokój, wszystko to jest wewnętrznym dowodem przekonywającym nas, że zbliżamy się do powszechnej przemiany. [XI, 428]

Szczególnie znacząca – w kontekście refleksji nad Mickiewiczowską apokalipsą – zdaje się właśnie polemika z „Kościołem urzędowym"[52]. Profesor-poeta, między innymi w związku z encykliką *Cum primum*, dowodził upadku Kościoła, który odszedł od wzorców stworzonych przez pierwszych chrześcijan (a zarazem nie nadąża za zmieniającymi się dziejami, nie uczestniczy w życiu narodów i społeczeństw: „historia bowiem stale kroczy naprzód"[53]), zapomniał o stanowiących źródło mocy cierpieniu i ofierze. Mickiewicz mówi o znamionującym rzymski katolicyzm braku duchowości i siły, o pogrążeniu się w materialności i doktrynerstwie oraz o lęku przed poznawaniem tajemnic uniwersum i czynieniem cudów, a także skłonności do potępiania: „Wszystko znajdują, prócz rzeczy istotnej, prócz siły działania, prócz ducha czynu; nigdzie już nie znajdują tego, co Kościół pierwotny czerpał ze słów apostołów: ducha" [XI, 356]. Współczesny Kościół „zatracił pojęcie tradycji i tradycję słowa żywego" [XI, 396]. To, co ważne we współczesnej historii, zdaniem romantyka, dokonuje się poza obrębem Kościoła – w niej rodzą się nowi święci. Między innymi to wspomniana już tu polska literatura prorocza – zwłaszcza Krasiński ze swoimi

[50] Zob. w tej sprawie W. Weintraub, *Poeta i prorok*, dz. cyt., s. 420; I. Chrzanowski, *Mickiewicz wobec kościoła w ostatnim kursie prelekcyj paryskich*, w: *Wśród zagadnień, książek i ludzi*, Lwów 1922.

[51] Ostatnio wypowiadał się na ten temat R. Przybylski (*Romantyczne spory ze stolicą Apostolską o istotę chrześcijaństwa*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995). Można tu generalnie zauważyć kontestacyjną i herezjarską moc Apokalipsy. Jak pisze J. Delumeau, „Tak więc w proroctwach kataklizmowych ludzie wyrażają swoją nadzieję na zemstę dokonaną za pośrednictwem Boga" (*Strach w kulturze Zachodu*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 211). Badacz pokazuje żywotność myślenia apokaliptycznego w kulturze Zachodu aż do XVIII w.

[52] Omawiając sformułowaną przez Królikowskiego koncepcję „kościoła przyszłości", Mickiewicz cytuje jego odwołanie do Apokalipsy ([XI, 194]). Takich cytatów cytatów jest w prelekcjach więcej, np. z de Maistre'a czy Krasińskiego.

[53] Zob. [XI, 503].

Trzema myślami pozostałymi po śp. H. Ligenzie – zapowiada spełnienie Apokalipsy i powstanie Kościoła przyszłości[54]. Kościół rzymski uznaje wszakże owe dzieła – podobnie jak później III oraz IV kurs prelekcji – za herezję.

Zwróćmy uwagę na, już zaznaczony przeze mnie, wątek polemiki teologicznej – ale i inspirowanej myślą społeczną – związanej z postacią Chrystusa. Otóż, jak powiada Mickiewicz, współczesny Kościół sfałszował jego wizerunek[55]. Mówi się bowiem głównie o Chrystusie cierpiącym, żebraku z pokorą przyjmującym zadawany mu ból. To Chrystus ludzi przeszłości, natomiast Chrystus Mickiewicza to potężny bohater, zmartwychwstały, wydający wojnę złu wyzwoliciel[56], inicjujący czas Kościoła wojującego, chrystianizmu tryumfującego; to Chrystus Apokalipsy, taki, jakim namalował go Michał Anioł[57].

Jeżeli zatem romantyk będzie mówił o drodze naśladowania Chrystusa – a raczej „prowadzenia dalej" jego dzieła – to będzie miał na myśli właśnie taką postać, współtworzącą utopię antropologiczną[58], wzór człowieka czynu – żołnierza-mnicha – jak powiada Mickiewicz, „człowieka wiecznego"[59]. Droga krzyża stanie się w świetle IV kursu prelekcji paryskich drogą krucjaty[60]. Romantyk powie: „Jeśliś jeszcze nie odbył swojej wojny krzyżowej i swojej rewolucji francuskiej, pośpiesz się, bo inaczej nie będziesz mógł iść wraz z pokoleniem dzisiejszym" [XI, 471].

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż pojawiająca się u Mickiewicza postać Chrystusa Apokalipsy może wiązać się z próbą dotarcia przez romantyka do fenomenologii *sacrum* i przekroczenia w ten sposób hermeneutyki powiadamiania (terminy Paula Ricoeura[61]). Akcentowanie mocy postaci Chrystusa i związanej z nim grozy byłoby próbą wyjścia poza dyskurs (na przykład przypowieści ukazujących Chrystusa właśnie jako uosobienie pokory) i spotkania ze świętością, jej działaniem.

Jak głosił profesor-poeta, współczesność poszukuje syntezy, a tę można znaleźć jedynie w czynie, łączącym jednostkę i historię, przywracającym człowiekowi utraconą przez spekulację rzeczywistość. W IV kursie prelekcji Mickiewicz mówi o konieczności walki wydanej złu – wcześniej swoją katedrę określił mianem „placówki

---

[54] Zob. [XI, 363].

[55] Zob. [XI, 367]. O problematyce teologicznej w polskim romantyzmie pisała M. Piwińska (*Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971.)

[56] Zob. [XI, 414]. Mickiewicz podkreśla także, iż Chrystus nie tworzył doktryn.

[57] W następujący sposób pisze o tym wizerunku Delacroix: „Chrystus Michała Anioła nie jest ani filozofem, ani bohaterem powieści. Jest samym Bogiem, którego ramię w proch zetrze wszechświat" (*O sądzie ostatecznym*, w: J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 204).

[58] Zob. A. Witkowska, *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka"*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.

[59] „Człowiek ten będzie musiał mieć żarliwość apostołów, poświęcenie męczenników, prostotę mnichów, śmiałość rewolucjonistów 93 roku, nieugięte, niezachwiane i piorunujące męstwo żołnierzy wielkiej armii oraz geniusz ich wodza" [XI, 477]. W innym miejscu Mickiewicz powiada: „powinien on zespolić w sobie świętość Kościoła pierwotnego, tężyznę Kościoła walczącego wieków średnich i moc tryumfalną Kościoła przyszłości" [XI, 465].

[60] Pisze o tym w cytowanej książce J. Ruszkowski.

[61] Zob. P. Ricoeur, *Objawianie a powiadamianie*, przekł. J. Godzimirski, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicza, Warszawa 1985.

wojskowej" – zajmuje się armią Francji[62], wskazuje na jej zaplecze słowiańskie[63]. Stwierdza: „Jednym ze złudzeń reformatorów jest mniemanie, że można będzie pokonać zło, nie wydając mu wojny" [XI, 407]. W następnej lekcji dodaje:

> Czyż zapomniano, że Ukrzyżowany zmartwychwstał, że obiecał przyjść kiedyś w chwale i służebnikom swoim kazał zgotować królestwo? Gdyby ten król zapowiedziany i oczekiwany od tylu wieków powrócił, zastałżeby służebników swoich przygotowanych na jego przyjęcie i gotowych do walki za niego, aby mu zapewnić zwycięstwo? [XI, 415][64]

Mickiewicz – co wpisuje się w tradycyjną mentalność apokaliptyczną – obok krytyki współczesności eksponował zdarzenia historyczne o charakterze katastroficznym. Sugerował paralelę pomiędzy czasami upadku starożytnego Rzymu (jedno apogeum myśli apokaliptycznej) a współczesnością, wprowadzając w ten sposób koncepcję cykliczności do swojego myślenia o historii. Mówił o odrodzeńczej misji barbarzyńców, niszczących martwą kulturę i inicjujących nową – współcześnie mieli być nimi Słowianie[65]. Dostrzegany przełom powinien dopełnić ten, w którym narodził się świat chrześcijański. Profesor-poeta podkreślał, że postęp – w znaczeniu duchowym, gdyż takie przypisywał mu prymarnie[66] – dokonuje się nie tyle na drodze linearnego rozwoju, ile dzięki rewolucjom:

> W dziejach postępu ludzkości są wieki szybkiego ruchu i czasy zastoju. Gdyby duch ludzki postępował zawsze równym krokiem po linii prostej, nie byłoby w jego historii epok ani przesileń. A przecież powszechne przeczucie zapowiada nam bliskość nowego przesilenia. [XI, 406]

Mówiąc o współczesności, w sposób znamienny dla myśli apokaliptycznej, Mickiewicz akcentował jej podwójność: jak wspomniałem, jest czasem upadku („zgrzybiałości"), ale w jego apogeum zaczyna się odrodzenie – „wykuwa się przyszłość". Profesor-poeta znajduje jego ślady nie tylko w polskiej myśli mesjanistycznej, ale i we francuskiej „reakcji religijnej" czy u niemieckich myślicieli występujących przeciw filozofii racjonalistycznej; jest to wszakże początek niedoskonały długiej drogi odnowy.

W ujęciu Mickiewicza historyczne ślady nadchodzącej Apokalipsy są różnorodne, niewątpliwie współtworzą je rozbiory Polski (ostateczny gwałt na tradycyjnym, teologicznym modelu kultury), konfederacja barska (inicjująca ideę mesjanizmu, a także pojednanie słowiańskie), można tu dodać i powstanie 1830 r. W perspektywie europejskiej natomiast, co oczywiste, będzie to rewolucja francuska oraz wojny napoleońskie i ruchy rewolucyjne z lat trzydziestych[67]. Jak powiada romantyk, dzieło odnowy świata zaczęło się we Francji, nie zostało wszakże dokończone, i nie obyło się bez błędów; zabrakło w nim ducha (podobnie było z powstaniem listopadowym). W połowie lat czterdziestych, jakby przeczuwając nadciągającą Wiosnę Ludów, Mickiewicz mówił, że ludy – zwłaszcza we Francji i w Polsce – są już gotowe do rewolucji i oczekują przewodnika, który podejmie przerwaną misję Napoleona; zawarte w

---

[62] Zob. [XI, 407, 409]. J. Delumeau zauważa dwie tendencje: biernego oczekiwania na realizację Apokalipsy i czynnego przyspieszania jej spełnienia (dz. cyt., s. 190).
[63] „To plemię niechaj uważają za przyszłe wojsko tego SŁOWA, które przychodzi dziś tworzyć nową epokę" [XI, 212].
[64] Na temat świętej wojny zapowiadanej przez Apokalipsę zob. *Katolicki komentarz biblijny*, dz. cyt., s. 1568.
[65] Zob. [XI, 467].
[66] Zob. [XI, 468].
[67] Zob. w tej sprawie M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 117 i n.

prelekcjach aluzje sugerowały, iż miał nim być Towiański. Jak czytamy: „Świat w milczeniu oczekuje hasła z góry" [XI, 422][68].

Mickiewicz, o czym już wspominałem, odnotował w prelekcjach – nie cytując go wszakże z powodu, jak twierdził, zagubienia – istnienie wiersza Dzierżawina, w którym Napoleon został wykreowany jako apokaliptyczna bestia. Profesor-poeta zdawał się twierdzić, iż to jednak car rosyjski-Mikołaj stanowi wcielenie owej bestii. Nie ma o tym mowy wprost w prelekcjach, sugestię taką można wszakże sformułować w związku z rozważaniami na temat katechizmu cara Mikołaja i wymaganej jego bałwochwalczej czci. Ślady pojmowania przez wykładowcę władzy rosyjskiej, związane ze Starym Testamentem, zawarte są w słynnej etymologii Nabuchodonozora[69]; Rosję ukazuje Mickiewicz jako „Kolosa Północy", potęgę materialną (kwestia ta z wielu powodów nie jest wszakże jednoznaczna, przecież Rosja to naród słowiański, a to Słowianie mają przynieść duchowe odrodzenie Europie). Z kolei Napoleon zostaje przedstawiony jako postać, która swoim życiem-czynem stworzyła najpełniejszy komentarz do Ewangelii[70]. Także w dziele rewolucji francuskiej miał ujawnić się duch chrześcijański, wszakże skażony.

Mickiewiczowska apokalipsa – podobnie jak i ewangelia – miała charakter, by tak rzec, narodowy (szczególna rola, jak wspomniałem, przypada w niej Słowianom): „Epoka obecna gotuje twór jeszcze rozleglejszy i powszechniejszy: utworzenie nowego ludu, a raczej wielu ludów, których powołaniem będzie złożyć się na nową narodowość, o jakiej jeszcze nie mamy pojęcia" [XI, 462]. „Chrześcijaństwo dąży dziś do uświęcenia państw politycznych, narodów" [XI, 390]. Misją chrześcijaństwa w XIX w. jest wprowadzenie nauk Chrystusa w dzieje, pragnie ono ewangelizować politykę; stworzyć nową wspólnotę ludów. Profesor-poeta stwierdza, że w czasie, gdy Kościół zaprzestał swojej misji, mają ją podjąć narody[71]. W znamienny sposób wyjaśnia pojęcie narodowości-„osobowości wiecznej":

> Przez wyraz duch narodowy nie należy rozumieć jedynie zbioru wyobrażeń i mniemań ludowych, ale sam pierwiastek, z którego one wypływają. W tym znaczeniu często mowa w Piśmie świętym o duchach Kościołów i ludów, które prorocy i święty Jan apostoł nazywają aniołami Kościoła i narodów [XI, 481].

Podsumowując, wypada zauważyć, że apokalipsa mówiona w IV kursie prelekcji ma charakter heroiczny, aktywistyczny – sami ludzie, bohaterowie mają przybliżyć czas millenium. To, jak już wspomniałem, niewątpliwa zmiana w stosunku do III cz. *Dziadów.* Mickiewicz powiada: „każdy duch musi się stać w rzeczywistości, w czynie, duszą i ciałem podobny do Chrystusa" [XI, 448][72].

Problem pojawia się wszakże, jeśli mielibyśmy spytać o wizję utopii, wyłaniającą się z kart prelekcji. Otóż rzecz ta jest dość skomplikowana, często mówi się o świadomości

---

[68] Zob. [XI, 447].

[69] Zob. [XI, 239]. Pojawiająca się w *Księgach* kreacja carycy Katarzyny może przypominać postać nierządnicy z Apokalipsy. Zob. [VI, 13]. Również w ukazaniu Petersburga w III cz. *Dziadów* można dopatrywać się wpływu Apokalipsy. Zob. R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, s. 247.

[70] Zob. [XI, 392, 437].

[71] Zob. [XI, 395].

[72] Zob. [XI, 475].

utopijnej Mickiewicza i braku jego doktryny utopijnej[73]. Wydaje się wszakże, iż można, biorąc pod uwagę zawarte w prelekcjach wywody na temat historii kultury, także krytykę kultury i w końcu wzmianki dotyczące jej pożądanego charakteru, odtworzyć projekt przyszłej kultury; projekt łączący w sobie elementy restauracji i innowacji, nawiązujący do wyobrażeń o pierwotnej Słowiańszczyźnie, I Rzeczypospolitej, a także do myśli Swedenborga oraz filozofów i reformatorów społecznych. Znamienne jednak, że wyobrażenia przyszłości mają u Mickiewicza charakter przede wszystkim duchowy, w mniejszym stopniu jest w nich mowa o materialnym aspekcie egzystencji wspólnoty[74].

Apokalipsa stała się dla Mickiewicza księgą pozwalającą zrozumieć sens historii, dając nadzieję na spełnienie po okresie katastrof utopii mesjanistycznej. Można mówić o optymizmie wizji Mickiewicza, który nie skupia się na przyszłej katastrofie czy sądzie i odrzuceniu potępionych[75], lecz mówi o „nowym objawieniu" i o powszechnym – obejmującym cały kosmos – zbawieniu[76]. W tym miejscu refleksja profesora Collége de France jest bliska myśli zawartej w III cz. *Dziadów*: nawet największy grzesznik ma szansę na odkupienie. Wersja apokalipsy pojawiająca się w prelekcjach byłaby przy tym w umiarkowany sposób chiliastyczna: romantyk nie mówi o radykalnej katastrofie, mającej poprzedzić epokę szczęśliwości, widzi natomiast różne katastrofy lokalne. Nie jest wszakże i radykalnie tradycjonalistyczny (nie widzi ewolucyjnej możliwości rozwoju dziejów).

Chciałbym w tym miejscu odwołać się do C. G. Junga, który – między innymi nawiązując do ważnego dla Mickiewicza wyobrażenia apokaliptycznego Chrystusa – zwraca uwagę na „ciemną treść Apokalipsy", wyobrażenie nieszczęść, doświadczenie nienawiści. Myśliciel pisze o sprzeczności znaczeń, o dokonującym się w obrębie tekstu św. Jana połączeniu przekazu głoszącego miłość i ukrytego – mającego swoje źródło w nieświadomości – „strumienia negatywnych uczuć Jana", uprzednio tłumionych (Apokalipsa miałaby zatem charakter zarówno archetypowy, jak i osobisty). Objawienie ukazuje dwoisty charakter Boga: „Baranek zamieniony w demonicznego barana otwiera nową ewangelię – *evangelium aeternum*, która pomijając miłość do boga, głosi bojaźń bożą"[77]. Zdaniem Junga, autor Apokalipsy głosi przesłanie lęku, grozy i cierpienia, usuwając ze swojej wizji obraz piękna i radości życia. Tworząc obraz świata stanowiącego walkę przeciwieństw, dąży do syntezy przez pozbycie się tego, co ciemne, związane z płciowością. W przypadku Mickiewicza, jak pisałem, katastrofizm – przekaz grozy – zostaje ograniczony, podobnie jak i wykluczanie „niebezpiecznych" wartości; z drugiej jednak strony – w porównaniu do III cz. *Dziadów* – można by mówić o pewnym usztywnieniu postawy Mickiewicza-proroka[78].

---

[73] Zob. A. Walicki, dz. cyt., s. 81. W związku z tą kwestią istotne są rozważania A. Sikory o dążeniu Mickiewicza do syntezy porządku czasu i wieczności (dz. cyt., s. 239 i nn.).

[74] O tendencjach materialistycznych w widzeniu millenium pisze J. Delumeau (dz. cyt., s. 192).

[75] O dwóch sposobach lektury Apokalipsy w średniowieczu pisze – zajmując się „strachami eschatologicznymi" – J. Delumeau. Jeden „kładzie nacisk na obietnicę tysiąca lat szczęścia, drugi – na Sąd Ostateczny" (tamże, s. 189). U Mickiewicza pojawiają się jednak wzmianki o sądzie: „Dzisiejsza epoka zestawi wyniki tych prac cząstkowych. Stanie się jasne, co każdy lud zdziałał dla wspólnego dobra ludzkości" [XI, 381]. Profesor-poeta dzieli także ludzkość na ludzi przeszłości i przyszłości.

[76] Zob. [XI, 361, 441]. Z drugiej strony można zauważyć, iż nawiązania do Chrystusa Michała Anioła sugerują i myśl o potępionych.

[77] C. G. Jung, dz. cyt., s. 359.

[78] Zob. w tej sprawie J.-Ch. Gille-Maissani, dz. cyt.

V.

Na zakończenie jeszcze jedna sprawa. Otóż w III cz. *Dziadów*, w ich fragmencie, nazywanym przez niektórych badaczy „kuszeniem ks. Piotra”[79], pojawia się pytanie zadane duchownemu przez złego ducha: „A wiesz, w Apokalipsie co znaczy bestyja?”. Pytanie to ma stanowić pokusę dla księdza, pokusę poznania przyszłości, która jest znamienna na przykład dla Konrada. Trzeba w tym miejscu choćby potrącić o ważny i charakterystyczny dla dzieła Mickiewicza – wspomniany już – temat poznania.

Wydaje się, że temat ów jest naznaczony u romantyka specyficzną ambiwalencją. Z jednej strony zaznacza się u niego pragnienie poznania, przeniknięcia tajemnicy, zwłaszcza historii, z drugiej natomiast lęk przed możliwością zbłądzenia w trakcie tego doświadczenia[80]. Obawy powoduje wpływ człowieka na poznanie, niebezpieczeństwo skażenia go przez pierwiastek podmiotowy. Także Apokalipsa św. Jana wyraźnie przestrzega przed deformowaniem jej przekazu, dodawaniem czy ujmowaniem jego fragmentów[81]. Ślady tych obaw widoczne są i w prelekcjach. Mickiewicz jest przecież – w porównaniu z innymi twórcami romantycznych apokalips – raczej umiarkowanym prorokiem, raczej nawołuje do rewolucji, niż mówi o kształcie przyszłości. Jak stwierdza, „Bóg odsłania swe tajemnice człowiekowi o tyle jedynie, o ile człowiek zasługuje na to czystością intencji” [XI, 424]; i tylko takie – wyraźnie pochodzące od Stwórcy – poznanie jest wartościowe. Czy kreując apokalipsę w IV kursie prelekcji, Mickiewicz był pewien właśnie takiego pochodzenia swojego przekazu? Na to pytanie nie znajdziemy odpowiedzi, ale zapewne właśnie takie pytania są najciekawsze.

I jeszcze jedna ważna rzecz. Otóż, jak zauważył Pigoń[82], Mickiewicz mówiąc w Collége de France o nadchodzącym przełomie i realizacji znaków Apokalipsy, nie ujawnił, że to dopiero druga pieczęć zostaje zerwana (dzięki Towiańskiemu) – nie mówił także, jak wspomniałem – o katastrofach mających towarzyszyć odkrywaniu tajemnic kolejnych pieczęci – choć można dodać, że jednak mówił on o przyszłych tajemnicach, na przyjęcie których ludzkość może dopiero przygotowywać się, nie może ich natomiast jeszcze poznać[83].

---

[79] Z. Majchrowski, *Kuszenie Księdza Piotra*, w: *„Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999.

[80] Problemem tym zajmuje się M. Cieśla-Korytowska (*Zagadnienie poznania w „Dziadach”*, w: *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999). Piszę o tej kwestii także w szkicu *„Broń mnie przed sobą samym...” Mickiewicza (Próba interpretacji)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 1.

[81] Zob. Ap. 22, 18.

[82] Zob. S. Pigoń, dz. cyt., s. 30.

[83] Zob. [XI, 490]. Wskazane w pracy wątki rozwijam w: M. Kuziak, *Wielka Całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.

Jarosław Ławski
(Białystok)

ROSYJSKA APOKALIPSA.
O *KONRADZIE WALLENRODZIE* ADAMA MICKIEWICZA

> *I. Afekt najlepszemu nieprzyjaciel rozumowi. Nie panujesz mu, on tobie panuje. Ani gniewem, ani łagodnością nie przesadzaj, ale mierności potrzeba, bo zbłądzisz. Kto mniej afektu ma, więcej rozumu.*
>
> *II. Budowanie zgodnie z zasadami przebiega wolno, burzenie bez reguł szybko. Niewiele trzeba by burzyć, wiele, by dobrze czynić.*
>
> Andrzej Maksymilian Fredro[1]

1. *„Biografia, raj manipulacji”*[2]

Okrutnie, to wiemy, namieszał *Konrad Wallenrod* w świadomości XIX-wiecznych Sarmatów. Dodajmy: Sarmatów podbitych. Ledwie wydobyli się z otchłani czarnej, porozbiorowej rozpaczy, której *signum* są dla nas *Treny* Morelowskiego czy rozpacz Kniaźnina, a już na horyzoncie jawiła się myśl, obiecująca hurrawyzwolicielski czyn. Ledwie ruinę staropolskiej wiary w Opatrzność, wyobrażenia prowidencjalistyczne Polacy jęli przekuwać w pismach Jana Pawła Woronicza czy Kazimierza Brodzińskiego w ethos mesjański chrystusowego posłannictwa, a już zjawił się Mickiewicz ze swą poezją obiecującą nie Bosko-narodową współpracę, synergię, ale zarazem indywidualistyczne i wspólnotowe doświadczenie bezwzględnej aktywności, nie liczącej się ni z niebem, ni z ziemskim kodeksem wartości. Nic tedy dziwnego, iż reakcja na poemat z 1828 roku, jak na ironię wydany w sercu diabelskiego Babilonu, w Petersburgu, w wydaniu drugim poprzedzony lojalistyczną notą do cara, „ojca narodów”, była albo – podług znakomitej formuły – „hipnotyczna”[3], albo – w przypadku oponentów – histeryczna.

---

[1] A. M. Fredro, *Monita politico-moralia. Przestrogi polityczno-obyczajowe*, w tłumaczeniu J. I. Jankowskiego oraz: *Icon ingeniorum. Wizerunek umysłów i charakterów*, w tłumaczeniu E. J. Głębickiej, wydały E. J. Głębicka, E. Lasocińska, Warszawa 1999, s. 191 (I) i 233 (II).

[2] Określenie Z. Bieńkowskiego; w: tegoż, *Przyszłość przeszłości. Eseje*, Wrocław 1996, s. 119.

[3] M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 28-30. Porównaj esej o „biologiczno-medycznej deprecjacji osobowości romantycznej” u Jana Nepomucena Millera: S. Chwin, *Romantyzm i poszukiwanie „trzeciej drogi”*, „Teksty Drugie” 1998, z. 5, s. 79-101.

„Czytałem, czytałem *Wallenroda* razy najmniej dziesięć od deski do deski"[4]. – Repetycja owego „czytałem" sugeruje, iż tego dnia świadomość Józefa Bohdana Zaleskiego doznała istnego zbawienia pod wpływem „wszystkich piękności w tym arcydziele zawartych"[5]. Lecz – wiemy – co się jednym rozwiązało, to się innym zawiązało. Młodym poemat znosił przeklęte opozycje czynu/bezczynu, uległości/walki, bezsilności/mocy, etycznego działania/moralnej zatraty w imię ojczyzny. Starym – przeciwnie – zawiązał supeł świadomości nie do rozwiązania: jakże to, walczyć z Moskalem inaczej, niźli walczyli ojce pod Orszą, pod bramami stolicy carów? Walczyć chytrze? Tradycja, Bóg i etyka – albo wolność? Na drugim biegunie majaczyła alternatywa: hańba niewoli lub wolność – ale odrzuciwszy tradycje, Dekalog i narodowe mity.

Pamiętamy Kajetana Koźmiana: „Nikomu jeszcze nie przyszło do głowy wystawiać rymem wariata i pijaka..."[6] Do tego dorzucał klasyk kalumnie: Mickiewicz – to „bożyszcze Odyńców, Ordyńców, Lelewelów"; Wallenrod – „bezczelny zdrajca"; poemat – „przesławny", „dziwotworny płód". *Summa summarum*: „Co się w tych pińskich głowach roi, wszelkie pojęcie przechodzi"[7]. Ale pisarz posuwał się dalej, insynuując zaprzaństwo narodowe autora: „Mówią, że Mickiewicz , protegowany w Rosji, jest użyty w Wydziale Dyplomacji i pozyskał pensji 1200 rubli srebrem"[8]. Nie srebrem, lecz srebrnikami – takie określenie byłoby w zgodzie z myślą piszącego. Koźmian jednak – trzeba mu oddać sprawiedliwość – pozostał wierny i niewzruszony niczym skała: powstańcy, ci młodzi Wallenrodowie wyszaleli się i wypalili w 1830/31 roku, autor poematu poszedł w płóciennej włosiennicy do Canossy narodowej świadomości, stając się mesjanistą, a on, Koźmian – wiemy, wiemy – przeżywszy o rok wieszcza, też jeszcze przed zgonem deklarował swój sarmacki konserwatyzm:

Bóg tylko krwawą rozprószy chmurę.
Gdy z gromem wzniesie prawicę.
Lecz musi zmienić ludzką naturę.
Lub żądzom wytknąć granice.[9]

Tego starca wynosił pod niebiosa Franciszek Salezy Dmochowski, sławiąc jako „polskich wieszczów Nestora", jako wzór „obywatela, starca i poety"[10]. To było w roku 1854; niewiele lat potem do chóru antywallenrodycznych napaści włączyli się pozytywiści. O dziwo jednak: racjonalistyczna etyka Piotra Chmielowskiego czy konserwatyzm Stanisława Tarnowskiego z równą siłą egzorcyzmowały teraz fantazmaty siły herosa-zdrajcy, jak i mesjanistyczne majaki wieszcza, co zaparł się swego *Wallenroda*, płaszcz mistrza porzucił dla laski Mojżesza, który mesjański naród wiedzie

[4] List J. B. Zaleskiego do A. E. Odyńca, Sochaczew, 30 marca 1828, cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 352.

[5] Tamże. Zaleski zganił jednak heksametr Mickiewiczowski.

[6] List K. Koźmiana do F. Morawskiego, [ok. 30 marca 1828], cyt. za: W Billip, dz. cyt., s. 353.

[7] Tamże.

[8] List K. Koźmiana do F. Morawskiego, [kwiecień 1829], cyt. za: W Billip, dz. cyt., s. 360.

[9] K. Koźmian, *Do P[ani] R[ozalii] R[zewuskiej] [z okazji jej zapisu na szpital oftalmiczny w Warszawie]. Redakcja III*, cyt. za: Z. Sudolski, *Wincenty Krasiński i współcześni. Studia i materiały*, Warszawa 2003, s. 361. Redakcja III powstała: I 1852 r., pierwodruk: *Różne wiersze*, Kraków 1881.

[10] F. S. Dmochowski, *Kajetanowi Koźmianowi na pamiątkę pobytu w Piotrowicach w październiku 1854 r.*, cyt. za: Z. Sudolski, dz. cyt., s. 554-555.

do ziemi obiecanej, a z nim całą moralnie przeobrażoną ludzkość. Jakkolwiek więc: „Myśl wściekła, szalona, choć potężna, opanowała myśl Waltera [...]”[11], z kolei zaś: „Bądź co bądź, Aldona jest obrazem namiętnego serca, zatrutego zbyt wcześnie”[12] – takkolwiek również figura Mesjasza nie zasłużyła na dobre słowo u Chmielowskiego:

> Rady podane w tych biblijnych pisemkach [*Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*], nie odniosły pożądanego skutku. Nie dziw: poeta domagał się rzeczy najtrudniejszej, o jakiej pomyśleć można: przetworzenia się usposobień, nałogów, słowem odrodzenia całej moralnej natury ludzkiej.[13]

Wtórował mu nieodstępnie autor *Historii literatury polskiej*. Więcej, ówże Tarnowski – zapewne najprzenikliwiej, jak mógł – dostrzegł, iż także w mesjańskiej postawie zawiera się jakieś ciemne ziarno okrucieństwa. Tak jakby nieboską lub wręcz świecką apokalipsę indywiduum z *Wallenroda* poeta zamienił na dopuszczającą okrucieństwo apokalipsę ogólnoświatową, firmowaną przez Opatrzność, więc... biblijną, profetycznie jemu samemu, czyli poecie objawioną:

> Księgi Pielgrzymstwa, w przekonaniu autora, były pisane w jakimś stanie łaski, niemal objawienia; sam mówi, że niektóre rzeczy są z łaski bożej. Tymczasem jest w nich zarozumiałość i niesprawiedliwość, a w końcu jest jeszcze okrucieństwo, brak miłości i przebaczenia, trzy rzeczy, które się sprzeciwiają stanowczo tej łasce, o której Mickiewicz mówił i myślał. I dlatego to robią one wrażenie tak przykre; boli nas to, że widzimy jego w tem złudzeniu co do rzeczy i co do siebie, głoszącego jakoby z bożego natchnienia słowa nie tylko własne, ale bardzo ludzkie.[14]

Ludzkie, arcyludzkie były więc porywy Mojżesza-Mickiewicza... I – podkreślał pisarz – to nie Bóg miłosierdzia przemawiał z tych ksiąg. Sarmacko-klasycystyczna i konserwatywno-katolicka lektura poematu o podstępnym Mistrzu zwietrzyła więc w poemacie iście wallenrodyczny podstęp samego zła wcielonego: caratu. *Konrad Wallenrod* jawił się jako koń trojański zgnilizny moralnej, który został podstępnie, za wiedzą cara i cenzora, wprowadzony przez petersburską bramę do wnętrza archepolskiej świadomości, by ją zżerać od środka. O dziwo, mesjanizm ujrzano w podobnym świetle: Mickiewicza nie jako Mojżesza, lecz fałszywego proroka, figurę antychrystową bądź w najkorzystniejszym układzie (po 1864 roku) jako owładniętego megalomanią, błądzącego rodaka, co daje się bezwolnie zwodzić pokusom przywództwa.

A kiedy nastał czas wadzących się z Bogiem dekadentów, admitatorów Lucyfera, poczęto wallenrodyzm i mesjanizm znów eskamotować, bo do profilu epoki przylegał wizerunek Konrada z Improwizacji, ale nie upijający się zdrajca-samobójca czy doskonały moralnie wiarus-mesjanista, żołnierz-emigrant. Dlatego autor *Monsalwatu*, Artur Górski, tak oto deprecjonował dzieło mistrza Zakonu:

> Farys – to jakby radosne, brawurowe igranie mieczem, na przekór pustyni i burzy; a Konrad Wallenrod – to najwyższa ufność we własną moc, co przez zgliszcza ziemi rodzinnej, przez błyski zwątpienia w naród, przez bankructwo zasad moralnych idzie bezwzględnie za namiętnością patriotyzmu, podniesionego do strasznej, absolutnej, demonicznej potęgi – i całą sprawę narodu opiera o samego siebie. Tragizm Konrada, to tragizm samego poety; jest to poemat,

[11] P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki*, wyd. III, Warszawa 1886, s. 53.
[12] Tamże, s. 59.
[13] P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, przedmowa B. Chlebowski, t. IV, Warszawa 1900, s. 62-63.
[14] S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. V, *Wiek XIX. 1831–1850*, Kraków 1905, s. 47.

w którym świętość zmieszana z opętaniem, poświęcenie przechodzi w zbrodnię, jest to wybuch indywidualizmu na tle etycznego załamania.
Jedyny to utwór Mickiewicza, który go nie oswabadzał, owszem, nową stwarzał niewolę.[15]

Etyczne załamanie! Dobrze to Górski ujął... Dodajmy – manifestacyjne, skamandryckie zrzucanie płaszcza Konrada po 1918 roku świadczyło jednak o tym, że wpływy wallenrodyzmu okazały się nader trwałe długo po 1831 roku – praktycznie aż po próg niepodległości II Rzeczypospolitej. Do tego progu dowiedli narodową świadomość tacy pisarze, ostatni romantycy, jak Teodor Tomasz Jeż, opisujący w powieściach wallenrodyczne spiski ludów południowosłowiańskich tuż przed odzyskaniem przez nie – dzięki Rosji – niepodległości w 1872 roku po traktacie w San Stefano. W słabej artystycznie powieści *W zaraniu* z 1889 roku to Bułgarzy stają się narodem Wallenrodów gotowych na całopalenie. Ethos spiskowy i ofiarniczy zagarniał tu nawet kobiety:

Pojęcie o możliwości płynęło tu z rozżalenia głębokiego, nie wyobrażała sobie bowiem składania przez naród ofiar krwawych na co innego, jeżeli nie na to, ażeby jak mąż jeden powstać i jarzmo tureckie zrzucić. Mówiła o tym z więźniami w apsie w ogólności i z tym, którego wykradła w szczególności.
– Wy się w pisanie nie bawcie, ale rewolwery kupujcie.[16]

Zmieszany z dziejowym realizmem ethos spiskowy – to też echo wallenrodycznych pierwiastków; echo późne, ale wymowne w Polsce, którą ta sama Rosja bezwzględnie tłamsiła, koniunkturalnie dając wolność południowej Słowiańszczyźnie. Zresztą – tych Wallenrodów aż po 1918 rok i współczesność objawił się w naszej literaturze legion cały: od *Widma Wallenroda* Tadeusza Micińskiego[17], przez *Królewską pieśń* Kazimierza Glińskiego[18], aż po uhonorowaną Nagrodą Państwową w 1926 roku *Pieśń o Ojczyźnie* Kornela Makuszyńskiego[19].

Zatem miało być tak: Wallenrod jako kreacja bohatera rodzi się z depresyjnej katastrofy wartości; uwewnętrzniają jego przesłanie młodzi, robią powstanie, kończą klęską. Starzy bacznie dopatrują się w nim obcego jadu pogańskiego immoralizmu, pychy i megalomanii i wyklinają aż po świt Niepodległej w 1918 roku. Mickiewicz nawraca się kornie. Nie tylko Gustaw staje się Konradem, ale Mistrz przyobleka szaty Mojżesza, a w dotąd pustym bądź niemym niebie ukazuje się Mesjasz. Czyn zdradziecki objawia się jako czyn mesjański po 1832 roku. Jako *happy end* następuje najpierw odzyskanie wolności w dwudziestoleciu międzywojennym, a potem już w 1989

[15] A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, wyd. III, Warszawa MCMXIX, s. 27. Porównaj w tym kontekście eseje: A. Kieżuń, *Artur Górski jako interpretator Mickiewicza* oraz *Mickiewicz na drodze ku syntezie polskości. O młodopolskim kulcie wieszcza*, w: *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004, s. 10-35.

[16] T. T. Jeż [Z. Miłkowski], *W zaraniu. Powieść*, Warszawa 1949, s. 100-101. Por. scenę przysięgi spiskowców bułgarskich na cmentarzu: s. 130-132.

[17] Edycja pierwsza: „Krytyka" 1908, t. I, wersja zmieniona: „Gazeta Poranna" 1914, nr 288. J. Prokop (T. Miciński, *Poezje*, opr. J. Prokop, Kraków 1980) określa utwór jako „niebezpiecznie bliski grząskim terenom grafomanii" (s. 368).

[18] K. Gliński, *Królewska pieśń*, Warszawa 1910; utwór powstał w latach 1884–1904. Analiza: S. Chwin, *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda" do „Małej Apokalipsy"*, Kraków 1993, s. 423-429.

[19] Zob. K. Makuszyński, *Poezje wybrane*, wybór K. Kuliczkowskiej i M. Wyki, wstęp M. Wyka, Kraków 1988, s. 119-270; tu: figura Samsona (s. 128), „Polski Mesjasz" (s. 147-148).

roku. Finałem finałów może być tylko ogłoszenie końca paradygmatu romantycznego[20]. W odniesieniu do wallenrodyzmu – dodałby ironista – i ogłaszać nie było czego, bo przegnały go: klęska listopadowa 1831 roku, infamia społeczna i naturalny uwiąd w świecie, gdzie większą rolę odgrywają grupy społeczne, klasy i masy – a nie jednostki. Skończyła się Historia – Romantyzm skończony? To chyba jednak kolejne polskie w-mit-wstąpienie...

Wallenrodyzm albowiem jawi się jako zjawisko wyjątkowo złożone: tak w perspektywie immanentnej, jako element metamorfoz Mickiewiczowskiego światoobrazu, jak w perspektywie transcendentnej wobec poematu, jako pozapoetycka emanacja treści naddanych, ideologicznych. Poezja *Konrada Wallenroda* – zarówno w odniesieniu do Mickiewicza, jak i do kultury polskiej – zachowuje nieustanną moc oddziaływania. U Mickiewicza „fakt" czy „skandal" zaistnienia tego dzieła wybrzmiewa ostatecznie aż z chwilą konstantynopolitańskiej śmierci; u Polaków jest on przedmiotem – czasem niskich, bowiem politycznych – sporów od czasów rewolucji 1905, wojny 1914–1918 roku, komunizmu 1948–1989, aż po początek XXI stulecia. Słowo tego poematu to więc nie tylko „sztuka językowej ewokacji": „Powoływanie do intencjonalnego istnienia różnych elementów i aspektów tekstu"[21]. To nie sama sztuka manipulacji socjotechnicznej (choć to też), perswazji, lecz i sztuka prowokacji oraz inicjacji: symbolicznej i intelektualnej.

Stawiamy w kolejnych częściach tego szkicu następujące pytania:

1. Czy rzeczywiście to doświadczenie Rosji sprawiło, iż Mickiewiczowska wyobraźnia wydała *Wallenroda*? Sugerujemy, iż jego egzystencjalne i ideowe korzenie tkwią znacznie dalej, w litewskiej epoce życia poety.

2. Jak to się dzieje, że przeciwstawiane sobie przez Mickiewicza, a i przez znaczną część emigracji, przesłanie wallenrodyczne i ethos mesjański, zostają na równi przez potomnych potępione? Co różni, a co (może) zbliża „genotyp" indywiduum wallenrodycznego i „genotyp" bohatera mesjanistycznego?[22]

3. Czy wallenrodyzm to tylko jad i trucizna sumień młodzieży, która wywołała powstanie przeciw zdemonizowanym Rosjanom, których, jak księcia Konstantego, świadomość Polaków poddała już przed powstaniem istnej monstrualizacji:

> Najczęściej mówiono, że to chyba tygrys. „Czyta, czerwieni się, marszczy brwi swe białe: już tygrys spieniony." To cytat z pamiętników Niemcewicza. „Wyleciał i tygrysim pierszchaniem swoim przestraszył znużoną trzodę." To także Niemcewicz. Porównywano go i do innych zwierząt, a także gadów, płazów. „Wzrok jego podobny do wzroku grzechotnika." „Strasznie brzydki, pół małpy, pół czlowieka." To z powieści Czyńskiego. „Ryś belwederski." Tak napi-

---

[20] Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, *Czy będziesz wiedział do przeżyłeś*, Warszawa 1996. Inspirująca analiza tez Janion: A. Bagłajewski, *Od „zaniku centrali"* do *„centrali"*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 97-122.

[21] S. Sawicki, *Religijny horyzont poezji*, laudacja M. Jasińska-Wojtkowska, Lublin 2000, s. 24.

[22] Czasem wikła się mesjanizm w zupełnie nieoczekiwane konteksty, choćby orygeneizm i marksizm naraz: S. Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*, Wrocław 1997, s. 46-47: „Istnieje bowiem mnóstwo, nawiązujących do neoplatońskiego wzoru apokatastazy, historiozofii, które przepowiadają regenerację po okresie upadku i katastrof. Taki charakter mają np. mesjanizm Mickiewicza i Marksowski materializm historyczny. Jednakże w konstrukcjach tego typu regeneracja nie oznacza nigdy prostego powrotu do tego, co było, ale powrót i wzbogacającą metamorfozę."

sał we wspomnieniach Jan Bartkowski. „Wypada pędem z rykiem zwierza." „To dzik wściekły." Tak go opisywal Teodor Morawski. „Zębami zgrzytał jak dzik ze złości."[23]

Czyżby więc Mickiewicz przekuł ewangeliczne „zło dobrem zwyciężaj" w diaboliczne „bestyję zwyciężysz monstrum", przeobrażając bohatera-Samsona w hybrydę człowieka-lwa-lisa? Czy przeto w istocie promieniowanie idei poematu to tylko trujące wyziewy pogrążonej w rozpaczy duszy zesłańca? Dlaczego więc po kres XIX wieku „mówiono *Wallenrodem*"?

Te wszystkie pytania formułujemy jakby obok poematu, patrząc na ów imaginacyjny fenomen z perspektywy tego „poza", które jest wcześniejszym i późniejszym etapem, przed- i powallenrodycznym doświadczeniem wieszcza[24]. *Sub specie* świadomości zbiorowej oglądamy owo dzieło jako kres i kontynuację-przeobrażenie staropolskiego imaginarium, ale też jako ideę ewoluującą po powstaniu listopadowym. Nie wszystko wiemy o wallenrodyzmie i – *mirabile dictu* – wolno stwierdzić, iż mit wallenrodyczny poematu stał się metamitem kultury polskiej, a ów metamit w uczonych interpretacjach mickiewiczologii wykształcił się w jeszcze jakiejś wyższej mityczności wcielenie, w skostniały meta-metamit. Nie chcemy więc *ad absurdum* rozwijać nawarstwień mityczności. Pragniemy raczej, zapytując, siać wątpliwości. Wyznawać też swą niewiedzę. Co bywa, jak spowiedź, wstydliwe...

– Ja myślę – czytamy w powieści Andrzeja Brauna *Konrad Wallenrod* – że najlepiej uczcimy Nieobecnego, gdy wspólnie odczytamy *Wallenroda*. Nie wszyscy znacie go, kochani.[25]

2. *Spóźniony poemat?*

Wiemy dobrze, że geneza poematu związana jest z Rosją[26]. Czytając korespondencję z *Archiwum Filomatów* śledzić możemy, jak krąg filomackich przyjaciół Mickiewicza interesuje się pisaniem, korektami, wydaniem i odbiorem *Wallenroda*, wywołującego nieomal umysłową gorączkę wśród zesłańców i tych, co w kraju pozostali[27]. Utwór jawi się im jako swoista zemsta na caracie, prokuratorach, zatem bezbłędnie wychwytują jego doraźne ukierunkowanie i całą zmyślną scenografię średniowiecza, w której Mickiewicz reżyseruje zupełnie współczesny spektakl. A jednak trudno nie zauważyć, iż z punktu widzenia badacza wyobraźni *Konrad Wallenrod* jest późną, a nawet spóźnioną kreacją w rozwiniętej fabule pewnych konstytuujących ją archetematów, tematów składowych, które rozwijają się w narracji powieści poetyckiej w pełne realizacje tematyczne, łączą ze sobą, przekazując treści ideowe.

---

[23] J. M. Rymkiewicz, *Wielki książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983, s. 59.

[24] Interpretuję *Konrada Wallenroda* w książce: J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 156-217.

[25] A. Braun, *Konrad Wallenrod*, Warszawa 1990, s. 144. Powieść powstała w latach 1982–1988, a więc w stanie wojennym i okresie schyłku komunizmu.

[26] Zob. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, dz. cyt., rozdział: *Rosja*, s. 39: „Poemat swój Mickiewicz zaczął pisać prawdopodobnie już w roku 1825, w Odessie. Największe nasilenie pracy nad nim przypadło na spędzony w Moskwie rok 1826 i pierwszą połowę roku 1827.

[27] I tak na przykład 6/18 grudnia 1827 roku z Orenburga Tomasz Zan pisał do Mickiewicza tworzącego *Konrada Wallenroda*: „– Ciekawy bardzo jestem miarowych Adama wierszy: epoka bardzo potrzebna w poezyi naszej". Cyt. za: *Archiwum Filomatów*, t. 2, *Listy z zesłania. Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, zebrał, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 265.

Otóż bez wątpienia jest tak, że wszystkie archetematy rozwinięte później w tematy poematu o Aldonie i Wallenrodzie kształtują się już w okresie filomackim, na studiach. Jakie to archetematy? Po kolei: temat krzyżacki, temat zdrady, temat miłosny, temat śmierci samobójczej, temat dziejów Litwy i Polski, temat związku natury i historii, temat poświęcenia, temat rosyjski (w dziele zamaskowany), temat etyki i hiperetyki indywidualnej, temat religijny. Wszystkie one, podkreślmy, są gotowe jeszcze przed filomackim procesem, co więcej, wszystkie wymienione archetematy ulegają rozwinięciu w pełne tekstowe realizacje tematyczne: Krzyżaka znajdujemy, oczywista rzecz, w *Grażynie*, ale i w poezjach filomackich, zdrada pojawia się w miłosnym i historycznym wydaniu już to w *Dziadach*, już to w *Balladach i romansach* (choćby: *Świteź*) czy wierszach filomatów. Tematy miłosne w połączeniu z problematyką patriotyczną najwyższą tonację zyskują już w *Żywili*; samobójstwo to oczywiście jeden z leitmotivów młodego Mickiewicza. Poświęcenie stanowi rdzeń doświadczenia w *Żywili*, *Grażynie*, *Świtezi*. Nienawistne uczucia wobec Moskali ewokuje niejeden wiersz filomacki, zresztą nie tylko autorstwa Mickiewicza, zaś problem ethosu rycerskiego i wielkiej indywidualności studiowany jest przez młodych bez ustanku.

Wreszcie trudno nie zauważyć, iż młodzi zrazu nie Boga zapytują o skandal zła i niewoli, ale wybierają racjonalistyczną, wolteriańską opcję objaśniania historii, ponadto pociąga ich lekcja liberalizmu i pacyfizmu, swoistej „pracy organicznej". Niemniej jednak coś „trzeszczy" w tej wolteriańskiej maszynerii intelektualnej: racjonalizm zdaje się być szkołą bezczynności w makroskali historycznej, a stoickiego opanowania nie daje się zachować w zetknięciu z nonsensowną i okrutną polityką obcych. Także ogołocone niebo wcale nie pomaga w utrzymaniu równowagi psychicznej. Można oczywiście przyjąć, że „sadomasochizm" Konrada – jak chciał psychoanalityk – to jedna z konsekwencji wewnętrznych problemów samego Mickiewicza, choćby z obrazem ojca: „W *Konradzie Wallenrodzie* występuje aż sześć postaci ojcowskich": ojciec rodziny, Winrych, Halban, Kiejstut, prawdziwy Wallenrod, kmieć z *Pieśni Wajdeloty*[28]. W ostateczności można by wtedy uznać, iż *Wallenrod* to dzieło rozwijające wszelkie ambiwalencje relacji „ojciec – syn", to dzieło-wynik przeżycia wewnętrznego dysonansu po przyjemnym, odeskim okresie zesłania, wreszcie rękawica rzucona ojcu wszelkich Ojców – czyli Bogu – w imię indywidualistycznej strategii bohatera, który zrywa z wszelką zależnością. Zatem: rękawica rzucona Stwórcy? Byłoby to nawet konsekwentne, albowiem i w polemicznym wobec Mickiewiczowskiego dzieła poemacie o patriocie-opiumiście, w *Lambrze* Słowackiego, psychoanaliza dopatrzyła się kompleksu poety, który nie umarł z narodem w powstaniu listopadowym[29]. Mickiewicz tę opresywną dla świadomości istnienia sytuację przeżywa nawet dwukrotnie: najpierw gości na Krymie, gdy koledzy trafiają w głąb Rosji, potem nie bierze udziału w powstaniu, choć ginie całe pokolenie. Obie traumy, oba wewnętrzne dysonanse kwituje kreacjami Konradów. To nie jest przypadek.

[28] J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*, przeł. A. Kuryś, K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 271.

[29] Zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp D. Danek, Kraków 2002 (pierwodruk 1930), s. 172: „Zapewne potrzeba przezwyciężenia poczucia winy jest ważnym motywem dla tej – jak moglibyśmy ją nazwać – identyfikacji wywyższającej. Inny mechanizm kompensacji polega w poemacie na przypisywaniu własnej winy całemu narodowi; z tego punktu widzenia stanowi *Lambro* potępienie w równej mierze samego poety, jak i całego pokolenia."

Jako się rzekło: w Wilnie – z pozoru – wszystko było gotowe na powstanie wallenrodycznego dzieła. Postawa bohatera poematu wymagała przynajmniej sporej dawki indyferentyzmu religijnego lub takiej świadomości, która nie lękała się autonomizować i uniezależniać ludzkie działania wobec dekalogicznego kanonu wartości. To wszystko – a nawet więcej, bo i antyreligijne, antykatolickie reakcje – oferował wolterianizm[30]. Trzeba więc pamiętać, iż w duszy Wallenroda żyje nie tylko indywiduum z dzieł Byrona. Anglikowi Mickiewicz do końca życia nie odmawiał wrażliwości etycznej. Impuls do tak radykalnego wyboru, jakiego dokonuje Konrad, był możebny tylko przy założeniu pełnej separacji, racjonalnego oddzielenia wszystkiego tego, co mogło być we wrażliwości bohatera podatne na impulsy religijno-metafizyczne i ukształtowane w szkole, rodzinie i kościele reguły rozpoznawania „grzeszności" pewnych zachowań – od kierującej się wyrachowaniem podmiotowości: przebiegłej, wyznaczającej samej sobie cele i oceniającej ich realizację w odniesieniu do czysto pragmatycznego wymiaru. Jeśli niszczyć Zakon, to skutecznie. Skądinąd symbolicznym i głębokim zobrazowaniem tego rozdzielenia etyki i hiperetyki, dzieciństwa ukształtowanego na Dekalogu i wieku młodości pełnego wątpienia religijnego – jest wizja Aldony zamkniętej w wertykalnie, ku Bogu ukierunkowanej wieży i obraz Wallenroda działającego w horyzontalnej przestrzeni geograficzno-historycznej Litwy, gdzie trzeba dokonywać ostrych wyborów moralnych.

To rozluźnienie więzów z religią dzieciństwa nałożyło się u filomaty na temat zdrady, który był przez młodych wielokrotnie przywoływany. I to w dwojakim ujęciu interpretacyjnym: heroicznym i „prewallenrodycznym", mścicielskim. Ewokacją obu tych nurtów jest ekspresyjna *Duma nad mogiłami Francuzów* Jana Czeczota czytana 17 listopada 1818 roku. Oba wzorce zachowań: heroiczności Francuzów i Polaków, bestialstwa Moskali oraz zdrady Sasów, którzy haniebnie opuścili Napoleona w 1813 roku, są tu pokazane i osądzone. Otóż ten n i e s a m o w i t y wiersz – wiele mówiący o nastrojach młodych – nie poprzestaje na potępieniu zdrady i apologii heroizmu. Czeczot daje pełną furii, wprost szaloną wizję zemsty na zdrajcach, zemsty, która może stać się wprost kosmiczną katastrofą. Bo też zbrodnia, jaką opisuje, domaga się niemal amoku słowa, szału przekleństw! –

Oto twoi, mordercza trzodo, przeciwnicy, → **„mordercza trzoda"**
K o n a j ą c y b e z z m y s ł ó w, prawda, wojownicy!
krew → Ich krwią chcąc nalać paszcze, jadami zabrzmiałe, → **„paszcze jadami zabrzmiałe"**
Szliście, gdzie stopy wściekłość popchnęła zuchwałe, → **wściekłość**
drżenie, → I gdzie trzeba drżeć, patrząc na srogie cierpienia,
cierpienia Z litością wyszukiwać sposoby ulżenia,

[30] W poezji filomackiej dużo jest silnych akcentów antykościelnych, zarazem oświeceniowo-postępowych. Por. J. Czeczot, *Apollo po kolędzie*, w: *Poezja Filomatów*, opr. J. Czubek, Kraków 1922, t. II, s. 259. Kwestia Kalliope:

Miarkujcież: czy to nie wstyd tych grać rolę ludzi,
Których wspomnienie czynów wzgardę w sercu budzi?
Pominę krucyaty z mnichów podjudzania,
Krwi przelewem Inkasów nędznych nawracania,
Żelazne już skruszone Rybołowców berło,
Pod którym świat, jak student, lojonistką ferłą
Jęczał biedny i dusił lat dziesięć Alwary:
Tak świat długie zjadł wieki, nim poznał cel wiary.

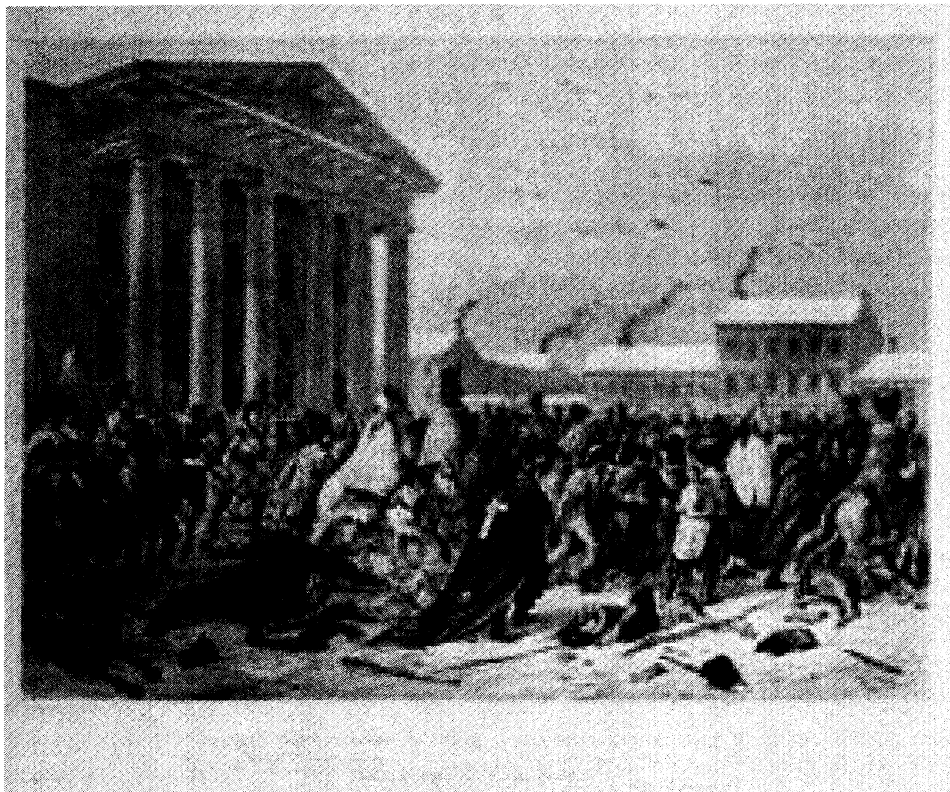
Tam wy z okiem, krwią zaszłem, z żółcią rozjątrzoną, → **krew: „oko krwią zaszłe"**
Z twarzą dziką, szaleństwa ogniem zapaloną, → **„żółć rozjątrzona", dzikość,**
Z duszą twardą, przestrachem strutą pogardzanym, **szaleństwo, „dusza twarda",**
Z brodą w skręty zwikłaną, włosem rozczochranym, **tchórzliwość,**
Lecieliście, ziejący zniszczenia zarazą, **przerażający wygląd**
Topić w gardła niesilnych śmiertelne żelazo
bezsilni → I wydarłszy jednemu ostateczne tchnienie,
mordowani
strumienie → Zmywszy ręce, skalane w krwi wrzącej strumienie,
krwi Z nożem, który nie osiąkł, z nożem, krwią zalani, → **zbrodniarze skrwawieni**
Parliście się, morderczym przykładem zagrzani,
I drugiemu, co dłonie, ile zdołał, wznosił,
Jękiem, by sam mógł skonać, ustającym prosił,
błaganie o → I temuście, co traci dech bez waszej męki,
śmierć Dali poczuć, przemierzli, raz złośliwej ręki,
A z gmachów popiątrzonych pchnąć tułów, szaleni! → **zrzucanie rannych**
buchająca → Patrzyliście, jak się krew buchająca pieni;
krew ofiar,
rozbite głowy Bawiły was rozbite o kamienie głowy, → **szyderczy śmiech zbrodniarzy**
„mózg → Co mózgiem rozpryśnionym bryzgały budowy.
rozpryśnięty" Tak dowoli napasłszy i serce i oko,
Mordercy, kurzącą się splamieni posoką, → **wampiryczna, nekrofagiczna**
Gdy w niej brodząc, do syta już się nażłopali, **uczta zabójców**
Z żyjących jeszcze odzież łakomie zdzierali,
śmierć → Nagich parli na śniegi, wiatrów mroźne wycie,
od zimna Ciesząc się, że wypchnięte zimnem tracą życie! → **rabunek odzieży,**
O, jakież okrucieństwo waszą było sprawą! **uśmiercanie rannych na mrozie**
Lecieliście, żarłoki, za czemże? – Za sławą? → **żarłoczność,**
Za zdobyczą odzieży! O, chciwości podła! **chciwość**
Tyś jeńców babilońskich potomstwa dowiodła![31]

Jak widać, autor poszedł tu w ekspresji zbrodni „na całość": obrazową hiperbolę kreuje obraz bezsilnych, rannych żołnierzy, których w niewyrafinowany, barbarzyńsko-okrutny sposób dobijają hordy obłąkanych w morderczym szale Moskali, brodząc w morzu krwi. Tę krew żołdacy niczym bestie, wampiry, personifikacje likantropii – „żłopią". Śmierć nie ma tu nic z heroizmu: to rozgniecenie na miazgę z najwyższym okrucieństwem cielesnej powłoki duszy, która sama nie może się uwolnić od ciała w sposób naturalny. W obrazowaniu Czeczota brak: wzniosłości, tyrtejskich gestów, świata wojny i odnowicielskiego rytu; jest za to: amok mścicielski i szał śmierciono-śnej zapłaty. Tak retoryzacja wypowiedzi („O, jakież okrucieństwo..."), jak i jej uwznioślenie okazują się pozorne w świetle tej maksymalnej ekspresywizacji toku wypowiedzi, zamieniającego się w złorzeczący krzyk (wykrzykniki) aż po chwilę, gdy podmiot jakby traci dech, by raz jeszcze krzyknąć i ostatecznie zmilknąć. W (z) bezsilności?! To też jest klimat duchowy *Wallenroda.*

Ale i na tym krzyku poeta nie poprzestaje: „bo oto już zemsty zawołały cienie". Kto mściciel? Bóg – oczywiście. Tak jest na początku: „Widzę, jak Zbawiciela brew się wznosi gniewna, / Drży natura: przeklęci wasza zguba pewna!"[32].

---

[31] J. Czeczot, *Duma nad mogiłami Francuzów, roku 1813 za Wilnem przy drodze, do Nowogródka prowadzącej, pogrzebionych,* w: *Poezja Filomatów,* t. I, s. 16-17.



1. *Plac przy ratuszu. Odwrót wojsk francuskich roku 1812 w Wilnie.* Z: *Album Wileńskiego* J. K. Wilczyńskiego (ok. 1846 roku)[33]

Wszakże wizja szatana poddającego – jak w *Piekle* Dantego – zdrajców mękom ustępuje u Czeczota miejsca myśli jeszcze straszniejszej, którą dopiero *Wallenrod* prawie wyartykułuje: że może albo Boga nie ma, albo można skutecznie działać tak, jakby Boga nie było. Dlatego czytamy zdumieni:

Jakież to urojenie, co za dzikie mary
Każą mi piekieł wrzące opiewać pożary?
Ja karanych ich widzę: oni wolno chodzą.
I jak psy zaczajone, liżący nas głodzą!
Gdzież jest Bóg, co na świecie zbójców jeszcze trzyma?
Albo On jest okrutny, albo Jego nima!
Ach, nie bluźń, duszo moja: żyje On i widzi,
Karać będzie, a zbrodnią już się dawno brzydzi.[34]

---

[32] J. Czeczot, dz. cyt., s. 18.

[33] Pro. litewski album: *Vilnius Jono Kazimiero Vilčinskio leidiniuose. Vilnius in the Publications of Jan Kazimierz Wilczyński*, Lietuvos Nacionalinio Muziejaus Biblioteka 6, Wilno 2000.

Ateistyczny poryw złości zostaje zaraz odsunięty, lecz wiersz kończy się jednak zapisem uczucia i miłości do ojczyzny, do Litwy rozbudzonej w sercu śpiewaka: „Szczęśliwym, że przynajmniej gdy ją widzę w grobie, / Wejdę w siebie i całą moc jej znajdę w sobie”[35]. A więc i tutaj już mściwe indywiduum – jak Konrad – *natus est*. Ale tę argumentację wzmacnia niepomiernie inny wiersz Czeczota, skierowany wprost do Mickiewicza: *Tyrtej* z grudnia 1819 roku. Wątek tyrtejski zostaje tu poddany zgoła antytyrtejskiej reinterpretacji. Tyrteusz-Litwin to nie – jak później u Kornela Ujejskiego[36] – heros i ofiarnik, ale wprost dziki mściciel, okrutny wojownik wyznający zasadę starotestamentową „oko za oko, ząb za ząb”. W finale utworu, sponiewierana Ojczyzna woła z „grobu cieni”:

Orężem śmiałe uzbrójcie ramię, → **uzbroić ramię orężem**
Miłością mnie napełnieni,
krew → Zemstą, zemstą, zemstą tchnijcie, → **zabijać Moskali**
Zarumieńcie w krwi Moskali
Niezbłaganej ostrze stali!
Krzywdy się, krzywdy i zdrady pomścijcie!
Pęta skruszcie niewolnicze, → **skruszyć pęta**
Wydrzyjcie z chciwych ręku nieprawe zdobycze! → **odebrać zagrabione**
(...)
Och, jeśli dusza jeszcze w was nie podła,
Bądźcie ojczyzny mściciele!
I z wrogów waszych, z tej zjadliwej żmije, → **zabijać wrogów**
„krwi kąpiele” → Toczcie krwi czarnej kąpiele,
Niech się nią wasza zmaza obmyje! → **„zmazę obmyć”**
Wołają na was braci waszych cienie, → **mścić się w imię pomordowanych**
Co gdy noc ciemna przyniosła uśpienie,
„krwawa ręka” → Chytrą przemocą z krwawej zbójców ręki
Śmierć biorąc, nie ujrzeli przybycia jutrzenki.
Wołają! – Znacie? – To mieszkańce Pragi!
Mścijcie się, mścijcie ich śmierci zniewagi!
„zbroczone → Ich zbroczone krwią postacie → **zabijać zbrodniarzy**
krwią postacie” Pokażą, w kogo ugodzić macie.
Zemstą, zemstą, zemstą tchnijcie,
krew → Zarumieńcie w krwi Moskali → **zabijać Moskali**
Niezbłaganej ostrze stali,
Krzywdy się, krzywdy i zdrady pomścijcie!
(...)
Dopóki w grobie nie lężem, → **mścić się, póki żyjemy**
Dopóty zemsta nad wrogiem
Będzie dusz naszych nałogiem.
Tyrtej mężne Spartańczyki
Do boju pieniem zagrzewał.[37]

[34] Tamże, s. 19. Skądinąd warto wspomnieć, iż wychował się Czeczot w religijnej rodzinie, w świecie, gdzie współżyły zgodnie obrządki: katolicki i unicki. Zob. L. Podhorski-Okołów, *Czeczot nieznany* i *Jan z Myszy*, w: tegoż, *Realia Mickiewiczowskie*, nota o autorze M. Dernałowicz, Warszawa 1999, s. 65-79.

[35] Tamże, s. 20.

[36] Ściśle rzecz ujmując, poezji tyrtejskiej nie były obce nuty frenetyczne i rewolucyjne. Ale Ujejski ewoluował w innym kierunku. Por. A. Bagłajewski, *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999, s. 38: „Tyrteizm Ujejskiego nasycony jest przekonaniem o konieczności cierpienia zbiorowości jako nieodzownym warunku przyszłego czynu”.

[37] J. Czeczot, *Tyrtej*, w: *Poezja Filomatów*, t. I, s. 89-90.

Zwróćmy uwagę na to, że całą tę wypowiedź formują trzy ciągi fantazmatyczne: 1. obraz mordercy, wroga, którego trzeba koniecznie zabić; 2. fantazmat zemsty i pomsty, pokazanej w najlepszym przypadku w starotestamentowym wymiarze; należy jednak sądzić, iż ma on tu pogański charakter niemal jakiejś rodowej zemsty; stąd takie zapewne nawiązanie do Sparty, znanej z okrutnych obyczajów; 3. fantazmat krwi, w ogóle wizja świata zalanego krwią; ale i krew nie ma w sobie nic świętego, wyraża raczej frenezję nakazu mszczenia się, jego dynamikę, jest przyczyną, „akcją" i konsekwencją zemsty.

Czyż nie ten ton usłyszymy potem w głosie Halbana? Czy nie to będzie śpiewał w – jak słusznie podkreślano[38] – wampirycznym szale Konrad: „Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga / Z Bogiem i choćby mimo Boga!" (?)[39] Niewątpliwie Czeczotowi personalnie, a nastrojom filomackim, pełnym także ciemnych uczuć, urazów, mścicielskich porywów, zawdzięczał Mickiewicz wiele inspiracji. Utwór Czeczota kończył się przecież wyraźnym gestem: misję napominania do zemsty – wprawdzie oględnie – śpiewak deponował w rękach Mickiewicza-poety. Czynił tym samym Czeczot z Mickiewicza figurę narodowego, wielkiego poety, ale i politycznego poniekąd przywódcy. Był to zaiste osobliwy i ambiwalentny prezent imieninowy. Zostań mścicielem, a przynajmniej narodu Halbanem – apelował kolega filomata:

Adamie, będziesz w nasze wojowniki
Wdziękiem twej lutni męstwo, stałość wlewał.
Na to cię wielki dar Feba bogaci,
Byś ducha wzbudzał w narodzie,
Nie dawał sercom trwożyć się w przygodzie
I mężnych chwałę uwiecznił braci![40]

Wszelako nie skończył na tym się wątek zdrady. Jeszcze w 1823 roku Czeczot pisał o zdradzie drążącej także polskie dusze. W wierszu *O ty, ziemio nieszczęśliwa!* uderzał w te same tony, które potrącali poeci tuż po rozbiorach kraju: rozpaczy, bratobójstwa, bezsilności. Poeta ujawniał coś, co stanie się udziałem zdesperowanego Wallenroda: musi on w pewnym momencie mścicielskiej furii zawołać, że i Niemcy to ludzie. Wojna bowiem ukazuje się jako dehumanizujące, barbarzyńskie doświadczenie: opresja odczłowiecza, niszczy więzy między braćmi, ale czyni nawet więcej: wyzuwa z ostatnich pokładów wrażliwości, także tej skierowanej ku obcym i wrogom: „Sieje zdrady bratobójcze, / Ludzkość wszelką z dusz umiata; / Bój się teraz syna, ojcze, / Bój się teraz, bracie, brata"[41]. To, wyznajmy, przykład skrajny, jawiący nam się dziś jako przejaw mentalności nieledwie steatralizowanej.

---

[38] Zob. M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, w: tejże, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 33-53.

[39] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, cyt. za: tegoż, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. III, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1949, s. 155.

[40] J. Czeczot, *Tyrtej*, s. 91. Nie doceniła tego utworu M. Janion: *Tyrtejskie fanfary i frenezja zemsty*, w: tejże, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza*, Gdańsk 2001, s. 150. Pisze tu o „tyrteizmie filomackim", napomykając o „mściwym poemaciku pod tytułem *Tyrtej*".

[41] J. Czeczot, *O ty, ziemio nieszczęśliwa!*, w: *Poezja Filomatów*, t. I, s. 98. Zob. M. Nalepa, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej* (*1793–1806*), Rzeszów 2003, rozdział: *„Stan nasz teraźniejszy nad śmierć samą nieznośniejszy." Żałoba po stracie ojczyzny i jej „przepracowanie"*.

Bez wątpienia jednakże takie było „świato-" i „dziejoodczucie" młodych, wplatających nawet w wesołe wiersze, takie jak *Walka miodowa a razem Tomaszowe, odbyte roku 1818 grudnia 21 v. s. w domu jenerała Paca w oficynie*, w wiersze więc imieninowe, naganę despotyzmu i zarazem wyrażających poczucie swoistej bezradności młodzieży. Od humoru jest tu zawsze krok ku historii, od [*Jan czytał:*] *Pochwały miodu księdza Dyonizego do tegoż Dyonizego pisanej* do konstatacji: „Widzę w całej Europie, jak despotyzm wzrasta, / Jak wszystko jęczy, zgięte przemocą tyraństwa"[42]; czy nieco dalej: „W Litwie się barbarzyńska siła Moskwy stęża, / Wygnanaś stąd na zawsze, o wolności święta!"[43]. *Finis* żartobliwego utworu odsłania wewnętrzną ranę, poczucie zhańbienia, do których nie przywykła przecież młodość, tak pełna siły: „Idźmy chyba, jak Orfej, w przepaściste lasy... / Ale wszędzie niewolnik zostanie wzgardzonem!..."[44]. Właśnie w puszczach białowieskich wtedy już skryć się przed historią nie można było!

Pozostawało wyjść naprzeciw historii. Czy raczej ona sama wyszła do młodych ze swym bezwzględnym obliczem w procesie filomatów. I tutaj to wszystko, co z dziejów, z obserwacji, z wyobrażeń i słów wiedzieli o zdradzie, nabrało złowrogiego ciała i kształtu. Bo pośród nich byli i tacy, którzy sami spodlili się, jak Jankowski, zdradą. Nic nie ujmując z obmierzłego moralnie wymiaru jego zdrady, mieli filomaci przeczucie zapewne, iż nie byłoby zdrajców, gdyby nie było mocodawców zdrajcy i szpiegowania: czyli Moskali. Bez wątpienia myśl o zemście, walce jakąkolwiek bądź metodą była im wtedy bliska. Odczytajmy dłuższy fragment zeznań Jan Jankowskiego, skruszonego delatora. Są w nich wszystkie elementy wskazujące na to, by jednoznacznie uznać go za renegata. Wyznania otwiera – zapewne inspirowana przez przesłuchujących – swoista apostrofa do „JW. Urzędników!", która przeobraża się w prokuratorsko-oskarżycielską inwokację do miłościwego monarchy, w pamflet na wyobraźnię, wartości liberalno-oświeceniowe razem i młodoromantyczne:

> Z krainy marzeń w imaginacyi urojonego świata zstępuję do krainy samej rzetelności i prawdy. We wszystkich moich pismach wylane same bluźnierstwa, same najniegodziwsze i przez dobrze myślącego młodzieńca pomyśleć się nie mogące wyrażenia przeciw Temu, którego miliony ludów, którego ojcowie i cała familia nasza dobrodziejstw i łask doświadcza i doświadczać nie przestaje, muszą mieć koniecznie swoje zaraźliwe źródło, z którego wypłynęły. Zbrodniarz ze skruszonem sercem i upokorzonem czołem, staję przed Wami, dostojni urzędnicy! z wyznaniem, jak na spowiedzi, tej przepaści, która młodą, żywą i łatwo giętką imaginacyę moją uniosła w ten odmęt, z którego już potem trudno było się wydostać. Pójdzie ono przed wysoki majestat Jego Cesarzewicowskiej Mości, albo też samego Cesarza – uwidzi najlepszy ojciec pokutujące dzieci swoje. A jeżeli sumienne wyznanie przestępstw i wykazanie ich źródła przyłożyć się zdoła do ulżenia surowej winowajcom kary w obliczu świętej sprawiedliwości, jeżeli poprawa, jaka po ścisłem nad występkami zastanowieniu się prędzej czy później koniecznie nastąpić musi, jeżeli – mówię – poprawa może się spodziewać przechylenia szalek słuszności na stronę swoją: wtedy najspokojniejszy w sumieniu, poniosę przed Tron Dobroci, Łaskawości i Wyrozumiałości wyrazy najgłębszego uwielbienia, poniosę z tą radością, jaka towarzyszyć zwykła człowiekowi, który ze ścieżki obłędu na gościniec prawdy nie tylko sam wybrnął, ale jeszcze wywiódł za sobą wielu innych, którzy mnie obłąkali. Niepewność dalszego losu, to jedno zamykało mi dotąd usta – otwieram je dziś pełen ufności w Nieograniczonej Dobroci Jego Cesarskiej Mości i Jego Cesa-

---

[42] J. Czeczot, *Pochwała miodu księdza Dyonizego, do tegoż Dyonizego pisana*, w: *Poezja Filomatów*, t. II, s. 11.

[43] Tamże.

[44] Tamże.

rzewicowskiej Mości. Żaden, który sam się przyznał do winy, nie uszedł Ich baczności i wyrozumienia. Ta uwaga ośmiela drżącą rękę moją do wyjawienia imion tych osób, którzy za swoje występki powołanymi zostaną przez wyrok Najłaskawszego Monarchy, lub Jego Cesarzewicowskiej Mości i do skreślenia wiernie tego, com dotąd taił.[45]

Przerażającą doprawdy wizję „świata absolutnego kłamstwa" odsłania ów fragment. To świat, w którym nie ma ani dobra, ani zła. Poza nimi jest bowiem przedustawny Porządek Imperium, który personifikuje imperator, a którego emanacją jest Urząd (Prokuratorski). Porządek oznacza tu absolutną władzę nad wszystkim. Owo bezosobowe „wszystko" to także ludzie. Najpotworniej tyranię Porządku objaśnia zapewne przymus teatralizacji życia społecznego podług reguł kształtujących życie uczuciowe kochającej się Rodziny. Jankowski gra więc rolę zbłąkanego syna, posługując się sprostytuowanym słowem, w którym „miłość" ojca oznacza zimne wyrachowanie i morderczą władzę cara. Na szerszym planie owemu zafałszowaniu podlega nawet Biblia: wyznanie zdrajcy kształtowane jest bowiem wyraziście w odniesieniu do przypowieści o marnotrawnym synu (Łk 15, 11-32).



2. Akwarela Napoleona Ordy (ok. 1876 roku), *Nowogródek. Gubernia Mińska*[46].

[45] *Zeznanie Jana Jankowskiego przed komisyą śledczą z d. 22 października 1823 r.*, cyt. za: *Archiwum Filomatów*, zebrał i opr. Z. Sudolski, *Listy z więzienia*, Warszawa 2000, s. 419-420. Jankowski, jak wiemy, był przed procesem autorem ostrych wierszy przeciw zdrajcom ojczyzny. Nie potępił go w scenie więziennej *Dziadów* Mickiewicz. (Czy może dlatego, że był autorem *Wallenroda* i wstępu do 2. wydania poematu?). Zob. J. Borowczyk, *Proces filomacki a scena więzienna „Dziadów cześci III"*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Księga I*, red. S. Makowski, E. Szymanis, Warszawa 1999, s. 158-164.

[46] Zob. litewskie opracowanie: V. Levandauskas, R. Vaičekonytė-Kepežynskienė, *Napoleonas Orda. Senosios Lietuvos architektūros peizažai*, Wilno 2006.

Rolę Boga Ojca gra Imperator, syna imituje zdrajca. Ich relacji nie normuje żaden kodeks wartości – lecz „antywartość" zupełnego, upodlającego podporządkowania. Osoba staje się rzeczą, słowo staje się swym zaprzeczeniem, gdy idzie o znaczenia; miłość i łaska, a także dobroć czy wyrozumiałość oznaczają coś zgoła odmiennego niż pierwotnie. Całe zachowanie nie kształtuje się w topice wyrażającej miłość ojcowską, lecz – by sparafrazować pojęcie stworzone przez Michela Foucaulta („rządomyślność") – w twardej logice, opisującej „imperatoromyślność", której z kolei emanacją jest „urzędomyślność"[47]. Proces zeznań ukształtowany zostaje jako faryzejski spektakl, egzemplum skruchy, które przywieść ma do zdrady innych, zgubić ich moralnie, rzucając tym samym w ramiona imperialnych bestii: Cesarza i Urzędu, którzy wówczas umiłują skruszonych „ojcowską miłością", czyniąc z nich niewolników. Stąd specyficzny w tej wypowiedzi jej wewnętrzny porządek samookreśleń. Zrazu jest więc grzech/występek (w istocie nie będący ni jednym, ni drugim), a po nim: wyznanie win, spowiedź, wyznanie przestępstw i wykazanie ich źródeł → poprawa po zastanowieniu się → kara ojcowska i natychmiastowa łaska → uwielbienie dobrodzieja Cara-Ojca → wielka radość „oczyszczonego" → wezwanie innych filomatów do pójścia w ślady spowiadającego się i Spowiednika-Cara, którego uchem jest wszechmocny Urząd.

Świat nieszczęsnego delatora rozpada się więc najpierw, a potem zostaje zrekonstruowany jako tetrachotomiczna wizja, obrazująca proces infekcji chorobliwymi ideami, następnie określająca skalę „upadku" wyznającego winy podmiotu, który zostaje postawiony oko w oko z miłosiernym Ojcem-Cesarzem, jego namiestnikami. W wyniku skruchy złoczyńcy objawiona zostaje wizja szczęścia i spokoju w carskim imperium, którego to błogostanu – po łagodnym skarceniu – zażywać on będzie, jeśli tylko „wywiedzie pobłąkanych" z krainy szaleństwa[48]. Czyli: zdradzi ich. Po kolei więc dowiadujemy się: 1. O określeniach „choroby": to „zaraźliwe źródło", „przepaść", „ścieżka obłędu"; 2. O stanie zarażonego jadem antyojcowskich uczuć umysłu: żyje w „krainie marzeń urojonego świata", gdzie „same bluźnierstwa", „najniegodziwsze wyrażenia" powtarzane w „obłąkaniu" do czasu, gdy szaleniec prosi o łaskę jako „zbrodniarz ze skruszonym sercem i upokorzonym czołem", „winowajca"; 3. O Ojcu-Carze i Jego Urzędzie: to dobrodziej „milionów ludzi", „majestat Jego Cesarzewicowskiej Mości, albo też samego Cesarza", „święta sprawiedliwość", „Tron Dobroci, Łaskawości i Wyrozumiałości", który grzesznik czci z „wyrazami najgłębszego uwielbienia", to w końcu także, ów Car, „Nieograniczona Dobroć Jego Cesarskiej Mości i Jego Cesarzewicowskiej Mości" i „Najłaskawszy Monarcha lub Jego Cesarzewicowska Mość"; 4. O stanie pożądanym w przyszłości: winowajcy to „pokutujące dzieci" [Ojca-Cara], co dążą do „krainy samej rzetelności i prawdy" i na „gościniec prawdy", gdzie po kres żywota nu-

[47] M. Foucault, *„Rządomyślność"*, w: tegoż, *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, przekład i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000, s. 185: „Po pierwsze, [„rządomyślność" to] zespół tworzony przez instytucje, procedury, analizy i refleksje, kalkulacje i taktyki, pozwalające sprawować tę bardzo specyficzną, choć złożoną, formę władzy, której zasadniczym przedmiotem jest populacja, najwyższą postacią władzy – ekonomia polityczna, zasadniczym zaś narzędziem technicznym – urządzenia bezpieczeństwa". W państwie Cara wszystkie elementy sprowadzają się do jednego: aparatu represji.

[48] M. Foucault, *Szaleństwo i społeczeństwo*, w: *Filozofia...*, dz. cyt., s. 96: „[...] pojawienie się wielkich domów odosobnienia było równoczesne i ściśle powiązane z powstaniem instytucji, o której niestety można by mówić wiele i która uczyniła nas swymi ofiarami: c h o d z i o p o l i c j ę" [podkr. – J. Ł.].

rzać się będą w bezustannej radości obcowania z państwem-molochem, imperialną instytucją, Urzędem i ich „boskim" źródłem: Cesarzem.

Sakralizacja cara-basileusa ma tu heretycki wymiar, który odkrywamy nie tyle przypatrując się miałkim intelektualnie treściom tej zdradzieckiej inwokacji do „Ojca", ile kiedy rzutujemy cały tekst na ekran obrazowy: Car jawi się tu wyraźnie jako „Bóg Ojciec". Nawet owe „milijony" z Wielkiej Improwizacji Mickiewicza nabierają nowego sensu, gdy przymierzyć je do zdania Jankowskiego o „Tym, którego miliony ludów, którego ojcowie i cała familia nasza dobrodziejstw i łask doświadcza i doświadczać nie przestaje". Upodlenie złamanego więźnia każe mu wznosić grandilokwentne peany, które przybierają groteskowy kształt. Carskie „bóstwo" ma przecież tę osobliwą właściwość, iż nie jest „bóstwem" ludzkich uczuć, ale bożkiem absolutnej władzy, nie opieki, ale nadzoru, nie łaski, lecz bezwzględnej kary. Polska i Litwa, całe cesarstwo, ba, instytucja imperialnego państwa jawią się tu jako monstrualny urząd prokuratorski, którym żelazną ręką zarządza Car: Imperialny Oberprokurator, tropiciel spisków, jezuickich układów i podstępów od Wisły po Daleki Wschód[49]. W tym kontekście jaśniej i wiarygodniej brzmi furia poetyckiego słowa *Konrada Wallenroda*, którego mścicielska myśl istniała pewno już w celi klasztoru księży bazylianów w Wilnie, gdy siedział w nim poeta.

Jankowski – bez dwóch zdań – zaprzedał kolegów. Musieli to odczuwać jako niegodziwość. Poniekąd jednak okupant poniewierał w Jankowskim ich samych, ich wolną i otwartą ku światu naturę. W Jankowskim ujrzeli samych siebie: takimi przecież w chwili słabości mogli stać się i oni. Stąd obsesja zemsty, bodaj za każdą cenę. W wierszu Aleksandra Chodźki imieniny Tomasza Zana stają się pretekstem do roztoczenia wizji, która ma wyraźne odniesienia do Apokalipsy św. Jana:

> Lecz jakaż larwa dzikim wzrokiem błyska!
> Prawdali, czy mię oko me uwodzi:
> Smok to okropny wije się i ciska,
> I tysiąc jeszcze smocząt z siebie płodzi.
> Ach, tak, smok istny, sprosna złota żądza
> Liczne przekupnie wspośród nas sporządza.
> Ale już czuję, już się k'temu waży,
> Że cierpliwości przerwie się granica;
> Rozpacz się sama na wszystko odważy,
> A jej wytrwała posłuży prawica.
> Wicher się zerwie, ziemia krwią się zmyje
> I gorzki toast ciemięzca wypije.[50]

Wiersz ów to jedna tylko z konkretyzacji romantycznego bestiarium (larwa, smok, smoczęta, picie krwi)[51]. Ważne, iż jego dopełnieniem i spełnieniem będzie IX

[49] Spiskowa obsesja Cesarza przybierała czasem kuriozalne rozmiary. Zob. hasło *Rukiewicz Michał*, w: A. Kijas, *Polacy w Rosji od XVII wieku do 1917 roku. Słownik biograficzny*, Warszawa – Poznań 2000, s. 306: „Na początku listopada 1832 zwolniono go z katorgi i wysłano na osiedlenie do wsi Korkino nad Leną w guberni irkuckiej, gdzie zajął się uprawą ziemi i handlem. Od kwietnia 1857, w związku z podejrzeniem o przynależność do organizacji polskiej przygotowującej powstanie na Syberii, pozostawał pod nadzorem policji" [podkr. – J. Ł.].

[50] A. Chodźko, *Wiersz na imieniny Tomasza Zana d. 21 grudnia 1823*, w: *Archiwum Filomatów*, wyd. cyt., *Listy z więzienia*, s. 41.

scena III cz. *Dziadów*. Ważniejsze jednakowoż wydaje się przywołanie w tym fragmencie motywu maksymalnie spotęgowanej rozpaczy, która obejmuje nawet „niewiasty” i „nierosłe chłopięta”. Chodźko opisuje jakąś uwerturę do kolejnej rzezi historycznej; w pewnym momencie dostrzega, iż posuwa się za daleko: „Ale gdzie jestem?... Gdzie mnie zemsta goni? / [...] Próżno podobno w słowach szukać broni [...]”[52]. W konsekwencji cofa się, zawierza los Bogu Starego Testamentu, więc Bogu sprawiedliwej pomsty Bożej: „Lecz wspólnie z nami [Tomaszu] wznieś głos do Jehowy...”[53]. Otóż, jak wiemy, Mickiewicz się nie cofnie. Da słowom *Konrada Wallenroda* tę magiczną moc przekonywania, że zemsta, zdrada i podstęp to jedyna metoda walki z dziejowym Goliatem. Potem będzie powstanie, którego prorocza wizja zamajaczyła w złorzeczeniach Chodźki i tak – pamiętamy – „Słowo stało się Ciałem, a Wallenrod – Belwederem”[54].

Zarówno powodów do zemsty, jak jej fantazmatycznych, krwawych wyobrażeń było więc bez liku. Historia nie łasiła się u stóp tej młodzieży. Przeciwnie: wydawała się okrutna i pozbawiona racjonalności. Znów najostrzej wyrażał to Czeczot. W dramaciku *Apollo po kolędzie. Krotofila w dwóch aktach* z 1819 roku to Melpomene – spierając się z Kaliope w asyście Apolla – wywodzi: „Upadł Polak, z kolei może Moskal padnie; / Co za tysiąc lat będzie, sam Jowisz nie zgadnie”[55]. Mogliż w to uwierzyć – ci młodzi? To oczywista prowokacja. Realia domagały się czynów, a zamiast nich przyszła niewola więzienia, procesu, zesłań. Rozpaczliwą świadomość, prewallenrodyczne, wampiryczno-mścicielskie i skłaniające się bodaj ku immoralnej zdradzie pokusy myśli – młodzi zyskali już w czasie owej złotej, ale przesłonionej przez hańbę zniewolenia epoki studiów w Wilnie. Nie było tylko ostatecznego impulsu.

3. *Średnich wieków upiory*

W tym samym czasie, co nie bez znaczenia, kształtowali oni mit wieków średnich. Mediewistyczne fascynacje wyrażają i *Grażyna*, i *Wallenrod*. W oczywisty sposób archetemat mediewistyczny łączy się u nich z archetematem niemiecko-krzyżackim i archetematem opisującym związki natury i historii. O ile obraz Niemca i kultury niemieckiej jest u filomatów raczej pozytywny (stamtąd są: Goethe, Schiller, Kant, Herder, wielu innych)[56], o tyle wątek krzyżacki od początku wybrzmiewa dra-

[51] Zob. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 297: „W hagiografii chrześcijańskiej na szczególną uwagę zasługuje św. Michał Archanioł, który w *Apokalipsie* 12, 7 bierze udział w bitwie z szatanem uosobionym przez smoka: »I rozegrała się wielka bitwa na niebie: Michał i aniołowie jego walczyli ze smokiem«”.

[52] A. Chodźko, *Wiersz na imieniny...*, s. 41 [podkr. – J. Ł.].

[53] Tamże, s. 42.

[54] H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 478. Autorem słów mogli być: Ludwik Niebielak, Seweryn Goszczyński lub Leonard Chodźko.

[55] J. Czeczot, *Apollo po kolędzie...*, dz. cyt., s. 259; kwestia Melpomene.

[56] Dodajmy: niemieckie kraje pojawiają się w negatywnym kontekście politycznym (swego rodzaju „sojusze” z rodziną carską, zob. *Na śmierć szpaka* Czeczota, *Poezja Filomatów*, t. I, s. 22-23). Jest też u filomatów negatywny, łagodzony humorem stereotyp Niemca:

I Prusak kartoflowy, czy tam piwiarz z Wiednia,
Chcąc się w Parnasie naszym uwieńczyć wawrzynem.
Kaleczył bez litości nasz język rodzimy,
Skarżąc się, że usycha daleki swych grodów,

matycznie, pełen jest urazów. Wszyscy oni uważają się za – przede wszystkim – Polaków, ale i za Litwinów. Tedy nieodmiennie kojarzą swój ethos i ethnos litewski z walką przeciw Krzyżakom. Już w 1817 roku zaznajamia się Mickiewicz z *Dumaniem u rozwalin zamku Giedymina* Onufrego Pietraszkiewicza. Autor dokonał nawet pod wpływem Adama poprawek utworu, którego fragment brzmi niemal bliźniaczo, niemalże jak podstawa obrazowej parafrazy, której – być może – dokonał Mickiewicz w poemacie o Wallenrodzie. Najpierw Pietraszkiewicz:

Tu niegdyż krzyżackie nawy, → *obrazowanie akwatyczne*
Rżnąc wiosłem nurty pieniste,
Niosły mężów na bój krwawy, → *ryt przekroczenia* (*rzeka*)
Zbrojnych w oręże ogniste. → *wyobrażenia militarne* (*broń palna*)
Już niszczące zieją gromy,
Aby twierdzę zmienić w łomy.
Dzielnych, lecz nierónych w broni → *Litwini – lud pierwotny*
Nie zraża Litwinów strata:
Najeźdzca groźny z wód toni
Wybór mężów strzelbą zmiata. → *wyobrażenie militarne*
Wsi w płomieniach byt zgasł błogi, → *mit Litwy – raju Natury*
Kraj zniszczony, mordy, trwogi.[57] → *antymit Historii i Cywilizacji*

Pamiętamy świetnie ten sam obraz w Mickiewiczowskim w dziele z 1828 roku:

Niemiec za zbiegiem rozpuścił gonitwy, → *antymit Historii*
Więził, mordował, aż do granic Litwy.
Niemen rozdziela Litwinów od wrogów; → *ryt przekroczenia* (*rzeka*)
[...]
Z tej strony tłumy litewskiej młodzieży, → *Litwini – lud pierwotny*
W kołpakach rysich, w niedźwiedziej odzieży, → *mit Litwy – raju Natury*
Z łukiem na plecach, z dłonią pełną grotów,
Snują się, śledząc niemieckich obrotów.
Po drugiej stronie, w szyszaku i zbroi, → *wyobrażenia militarne* (*broń*
Niemiec na koniu nieruchomy stoi; *palna, zbroja*)
Oczy utkwiwszy w nieprzyjaciół szaniec,
Nabija strzelbę i liczy różaniec.[58]

Ale, żeby efekt podobieństwa wzmocnić, cofnijmy się jeszcze głębiej w przeszłość. Wspomnijmy początkowe fragmenty *Grażyny* i porównajmy je z introdukcją *Dumania...* Pietraszkiewicza. Najpierw tym razem Mickiewicz:

Coraz to ciemniej, wiatr północny chłodzi, → *zmierzch, wiatr*
Na dole tuman, a miesiąc wysoko, → *księżyc*
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi → *chmury*
We mgle niecałe pokazował oko; → *oko księżyca*
I świat był na kształt gmachu sklepionego, → *świat-gmach*

Jakby to i kartofle i lulczane dymy
Dla Niemców pasibrzuchów nie starczyły godów?

– J. Czeczot, *Antokolska przechadzka*, w: *Poezja Filomatów*, t. II, s. 48.

[57] O. Pietraszkiewicz, *Dumanie u rozwalin zamku Giedymina*, w: *Poezja Filomatów*, t. I, s. 158. Istnieją dwie redakcje: z XI 1817 r. i 1819 r.

[58] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1973, s. 73.

A niebo na kształt sklepu ruchomego,	→ *obraz nieba*
Księżyc jak okno, którędy dzień schodzi.	→ *księżyc*
Zamek na barkach nowogródzkiej góry	→ *zamek*
Od miesięcznego brał pozłotę blasku,	→ *blask księżyca*
Po wałach z darni i po sinym piasku	
Olbrzymim słupem łamał się cień bury	→ *cień zamku*
Spadając w fosę, gdzie śród wiecznych cieśni	
Dyszała woda spod zielonych pieśni.	→ *woda, natura*
Miasto już spało, w zamku ognie zgasły,	→ *miasto, zamek, sen*
Tylko po wałach i po basztach straże	
Powtarzanymi płoszą senność hasły;[59]	→ *senność*

Z kolei pora na przyjacielskie *Dumanie...*

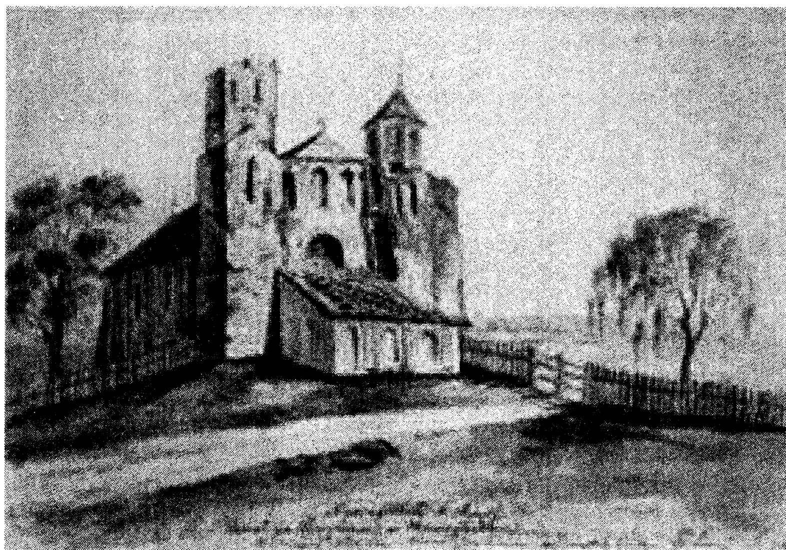
Już zgasła jasna łona,	→ *zmierzch*
Gwiaździste błyszczy sklepienie:	→ *niebo, gwiazdy*
Ciemna zapada zasłona	→ *ciemność*
Na ziemskie świata przestrzenie.	→ *„świata przestrzenie”*
Odżywia chłód spadłej rosy	
Trawy kwiat zwiędły i kłosy.	
Wiatr ucichł, liść się nie chwieje,	→ *wiatr, natura*
Na lekkim skrzydle sen wzbity,	→ *sen*
Uroczne nektary leje;	
Posępne niebios błękity	→ *posępne niebiosa*
I Wilii nurt przejrzysty	→ *woda, rzeka*
Księżyc objaśniał srebrzysty.	→ *księżyc*
Gdy we śnie pół świata tonie,	→ *sen*
Na górę błędny krok wiodę;	
Tam Litwin, nim swe pogonie	
Słał wspólną bronić swobodę,	→ *mit Litwy – raju Natury*
Ścigał tury, wilki, sarny,	
Które zhodował las czarny.	
A gdy zuchwałe sąsiady	→ *antymit Historii*
Klękły przed walecznych bronią,	
Za zagony, za napady	
Dumnego najeźdzcy dłonią,	
Gdzie odwieczne dęby rosły,	→ *dęby, natura, kult religijny*
Niezłomne się wieże wzniosły.[60]	→ *zamek* (*wytwór Historii*)

Widać wyraziście, ile wspólnych cech ma obrazowanie obu tekstów: noc, zamek, niebo, woda[61]. To bliźniacze obrazy. Nie tylko Mickiewicz inspirował młodych kolegów, także ich wiersze zapładniały jego imaginację. Półdzicy Litwini z *Wallenroda*, do których strzelają cywilizowani hipokryci zakonni, też wpierw zaistnieli w wierszu Pietraszkiewicza. Co innego domaga się tu jeszcze wydobycia: Niemiec budził wśród młodych ambiwalentne uczucie – ale Krzyżak czy Moskal już nie. Oba te archetematyczne ujęcia splatają się w jedno: w fantazmat wroga absolutnego,

[59] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w: *Powieści poetyckie*, s. 7.
[60] O. Pietraszkiewicz, *Dumanie u rozwalin zamku Giedymina*, s. 156-157.
[61] Źródeł obrazowania Mickiewicza dopatrywano się nawet w *Zdobyciu Kijowa* Tymona Zaborowskiego. Tymczasem źródło jest zupełnie swojskie, bo filomackie. Por. K. Czajkowski, *Jeszcze o „Grażynie” i tragedii neoklasycystycznej*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 375-385.

wreszcie obrasta on pragnieniem zemsty, wyradzając się w wyobrażenie zamaskowanego zdrajcy-mściciela. Średniowiczny ethos litewski formuje się w starciu z Krzyżakami (między innymi)[62], w wojnie z Zakonem przybiera najwyrazistsze oblicze walki na śmierć i życie. Przetransponowanie go w wyobraźni w wiek XIX to błahostka; w nowej rzeczywistości staje się on ethosem maski, ethosem narodowego odrodzenia po klęsce.

Nie jest zaś błahostką już to, że Czeczot – inspirując się zrazu *Śpiewami historycznymi* Niemcewicza, a potem i *Grażyną* Mickiewicza oraz *Kroniką* Macieja Stryjkowskiego, pragnął jeszcze w okresie filomackim stworzyć litewskie śpiewy historyczne. Napisał tylko kilka śpiewów o dzielnych Litwinkach i Polkach, a do zamysłu swego wrócił dopiero po powrocie z zesłania, tworząc w Szczorsach w latach 1842–1844 *Spiewki o dawnych Litwinach do roku 1434*[63]. Rzecz ważna: nie ostygł w nich antykrzyżacki ferwor, tak jak nie ostygnie w Mickiewiczu do końca życia niechęć do Zakonu. I znów u Czeczota wrócił ten sam motyw, który eksploatował Pietraszkiewicz a po nim Mickiewicz: oto skonał Giedymin, ów „Miły książę, co nas bronił / Od Krzyżackiej męki..."[64] Zginął od broni palnej: „Jakąś dziwną broń przynieśli / Co z daleka bije; / Błysnął płomień, huk się rozszedł, / Książę wnet nie żyje"[65]. Taka broń wtedy nie istniała. Pamiętamy, że to a n a c h r o n i z m. Ale ile razy powtarzamy! Przecież te strzelby jeszcze nie zostały skonstruowane...



3. Akwarela Napoleona Ordy (ok. 1865–1876), *Kościół po Bazylianach w Nowogródku. Zbudowany 1532 przez Adama Chreptowicza na szczątkach Świątyni Perkuna.*

62 W *Żywili* jest to „woyna między ruskiemi Kniaziami a Litwą".

63 J. Czeczot napisał: *Małgorzatę z Zębocina*, *Śpiew o Jadwidze królowej*, *Śpiew o księżnej Jabłonowskiej*.

64 Cyt. z wydania polsko-litewskiego: Jan Czeczot, *Spiewki o dawnych Litwinach do roku 1434*. Jonas Čečiatas, *Giesmelės apie senovės Lietuvius iki 1434 metu*, z polskiego przeł. R. Koženiauskienė, opr. B. Kalėda, posłowie R. Griškaitė, Vilnius 1994, s. 102, śpiew: *Gedymin Witenesowic W. Książę Litewski r. 1328*.

65 Tamże. Zob. o uzbrojeniu Krzyżaka i Litwina: S. Chwin, dz. cyt., s. 407-429.

Wszystkie utwory cyklu Czeczota, te z krzyżacką dominantą, przepełnia szczera niechęć, czasem nienawiść ku najeźdźcy. Alegorycznie rzecz czytając: również ten Krzyżak, pozostając znienawidzonym, lecz pokonanym wrogiem historycznym, staje się także wrogiem uniwersalnym. Przeto jego właściwe imię i tu także brzmi: Moskal.

Konkludując: narodziny po *Grażynie* właśnie *Konrada Wallenroda* w Rosji nie były niczym zaskakującym. Wszelkie składniki myślowe, emocjonalne i estetyczne ujęcia archetematyczne – tworzące świat poematu o Mistrzu – są w pismach filomackich; nie ma jeszcze impulsu, by je skonkretyzować. Mickiewicz nie słucha wezwań Jasieńka (Czeczota), by zostać heroldem zemsty. Posłucha ich potem. Uwewnętrznia myśli i obrazy z poezji przyjaciół, ale stroni od ich poetyckiej rekonceptualizacji. Zapewne jakiś wpływ mają tu debiutanckie lęki młodości, odrobina przezornego koniunkturalizmu, który wie, że ojce wyżej cenią bohaterstwo niźli podstęp. Cóż się dziwić, kiedy *Wallenroda*, wychwalając nad miarę *Grażynę*, zganił nawet Mochnacki:

> Doskonałe malownictwo historyczne, najpiękniejszy r e a l i z m poetycki i artystowski, prawdziwe objawienie przeszłości – to *Grażyna*! Mozaikowa robota poety nie umiejącego wyjść myślą i duszą z swojej i n d y w i d u a l n o ś c i , z swej jednostki, nie umiejącego odjąć się samemu sobie dla rzeczy i stworzyć świat oddzielny, odrębny za granicą swego ducha – to poema *Konrad Wallenrod*![66]

Żywila i *Grażyna* inaugurują ten nurt w twórczości poety, który raczej zalecał heroiczne całopalenie i cierpienie, niż sprzeciwienie się Opatrzności. W tekstach młodzieńczych zwyciężyły heroizm i ethos domowy, chrześcijańsko-bohaterski, który powróci po powstaniu listopadowym w kreacji Ks. Piotra, w *Księgach narodu*, a potem przeobrazi się w filozofię czynu, walki zbrojnej. Ale o t w a r t e j . Od heroizmu wiedzie droga do mesjanizmu i aktywizmu. Trzeba jednak powiedzieć wyraźnie: Mickiewicz zawsze odczuwać będzie wobec wojny i militariów ambiwalencję człowieka wychowanego na Oświeceniu. Z jednej strony pokaże ekstatyczną wiosnę-wojnę w *Panu Tadeuszu*, potem ozłoci śmierć Jacka Soplicy, podda apoteozie inicjację wojenną w opowiadaniu *Pierwsza bitwa*, ukaże cudowne ozdrowienie zapadłych na chorobę wojaków w pisanych chyba w Konstantynopolu tuż przed śmiercią *Rozmowach chorych*[67]. Ale w papierach po uśmierconym przez cholerę wieszczu został i *Urywek pamiętnika Polki*, pokazujący fizyczną, moralną i psychiczną degrengoladę ludzi żyjących w oku cyklonu: Wielkiej Wojny, jaką jest cały XIX wiek. We wcześniejszej powiastce *Przypadek na gościńcu między W. i K.* (styczeń 1820 roku) pokazał rekrutów rozdygotanych na myśl o służbie w armii carskiej:

> Z dalszych opowiadań pokazało się, że W. Doktor powiatowy jechał do T... dla przyjmowania rekruta.
>
> Na to doniesienie chłop stary, wprzódy smutny, okazał znaki radości; chłopi młodzi, którzy się spokojnymi okazywali, poczęli drżeć z bojaźni i wzdychać; szlachcic w bekieszy skrobał głowę i dostał z kieszeni worek z pieniędzmi; szlachcic w surducie pobiegł za drzwi.[68]

---

[66] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, opr. M. Strzyżewski, Wrocław 2004, s. 344.

[67] Zob. A. Nawarecki, *„Jutro wyciągniesz kopyta". W sprawie „Conversation de Malades"*, w: tegoż, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 141-159.

[68] A. Mickiewicz, *Przypadek na gościńcu między W. i K.*, w tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. V, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, opr. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 69-70. Tamże:

Także Konrad Wallenrod brzydzi się ostatecznie przecież wojną. Mickiewicz przyjmuje jednak postawę, którą za T. A. Olizarowskim trzeba wyrazić tak: „Wojna jest zbrodnią konieczną”[69]. Ale zdrada już nie! Dlatego od *Świtezi* przez *Wallenroda* po Wielką Improwizację rozwija się – inny niż modus heroiczny – model walki: modus tragiczno-indywidualistyczny. Oba spotykają się w III cz. *Dziadów*, gdy Konrad wypowiada wojnę Bogu[70]. Tragiczne samounicestwienie, samobójstwo moralne i fizyczne (kobiety ze *Świtezi*, Konrad, samobójstwo Rollisona) – oto najostrzejszy wymiar tego doświadczenia. Mickiewicz je przekracza w wymiarze ludzkim, ale jego wizja świata nigdy się od tragizmu nie wyzwala, mimo że do przekroczenia tragiczności istnienia dąży: „Aldona musi już na zawsze pozostać mieszkanką wieży – dowodzi znawczyni tematu – ponieważ historia ma dla Mickiewicza potęgę konieczności tragicznej. Jest i będzie już na zawsze nieusuwalną przepaścią ludzkiego bytu, przedmiotowym, jakościowym jego rysem”[71].

Tragizmu cień w okresie mesjanistycznym będzie już spełniać inną rolę. Nie sztuka, by się zabił młody dla Ojczyzny, sztuka, by poczucie tragiczności istnienia, wyrywając go z marazmu, abulii i acedii, dawało energię do walki z historią i z sobą samym (z pychą). Mickiewicz w wyobraźni musiał rozwijać jednocześnie oba modele postaw: heroiczny i z Bogiem, tragiczny i przeciwboski. Szczęśliwie uniknął czegoś, co często zdarzało się neofitom i konwertytom: kiczu przeanielającej, dewocyjnej przemiany z mściciela w archanioła Bożej misji. Na to był zbyt samoświadomy, a cień tragiczny towarzyszył mu aż nad brzegi Hellespontu[72]. Nawet jako mesjanista pozostał pisarzem i myślicielem owianym mrokiem.

W znakomitym, anonimowym wierszu z okresu procesów filomackich – *Wiek upiorów* – znajdziemy monstrualną wizję epoki, której nie opisał Owidiusz, wieku upiorów, wyludnionej Ziemi. Oto jej mieszkańcy zebrali się w wielkim mieście, gdzie władzę sprawował Upiór. Znów powieje Apokalipsą:

– Wspomnienie upiora	→ *OBRAZ POTĘPIONYCH*
Już dreszczem ich wstrząsnęło; jeśli go spotkali,	→ *strach, dreszcze*
Padali na twarz – w proch przed nim się czołgali.	→ *czołobitność*
Od jego tchnienia dusza ich już była chora,	→ *choroba dusz*
Zatruta, z czasem bojaźń mowę im odjęła,	→ *bojaźń, niemota*
A w ich mózgach czczość była, czczość co pochłonęła	→ *pustka wewnętrzna*

„Pani Pisarzowa. Chłopów wiozą w rekruty. – Że młodzi, napiwszy się wódki zapomnieli o biedzie; teraz, kiedy im wspomniao rekruta, kiedy widzą doktora, nie ma się czemu dziwić, że [się] boją. Ten stary chłop, roztropniejszy i doświadczeńszy, musi tu mieć pomiędzy rekrutami syna. Smucił się, biedny; ale obaczywszy, w jakiej karecie i w jakiej szubie jedzie doktor, zrozumiał, że będzie szalenie brakował, a stąd ma nadzieję, że syn do domu powróci.”

[69] T. A. Olizarowski, *Rozsadnik Dydyma*, aforyzmy wierszem i prozą, ksiąg 7 i warianty, w: *Utwory literackie i listy z lat 1865–1877*, rękopisy Biblioteki Polskiej w Paryżu, sygn. 102, t. III, s. 220.

[70] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, wyd. cyt., s. 165: „Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli Szatan: / On walczył na rozumy, ja wyzwę na serca” (w. 243-44 Wielkiej Improwizacji).

[71] H. Krukowska, *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym”* (*O „Konradzie Wallenrodzie” Mickiewicza*), „Ruch Literacki” 1983, z. 6, s. 450.

[72] Zob. E. Kasperski, *Religijność Mickiewicza. Próba fenomenologii egzystencjalno-kulturowej*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Księga 2*, red. J. Bachórz, W. Choriew, Gdańsk 1998, s. 49-60; H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 13-18.

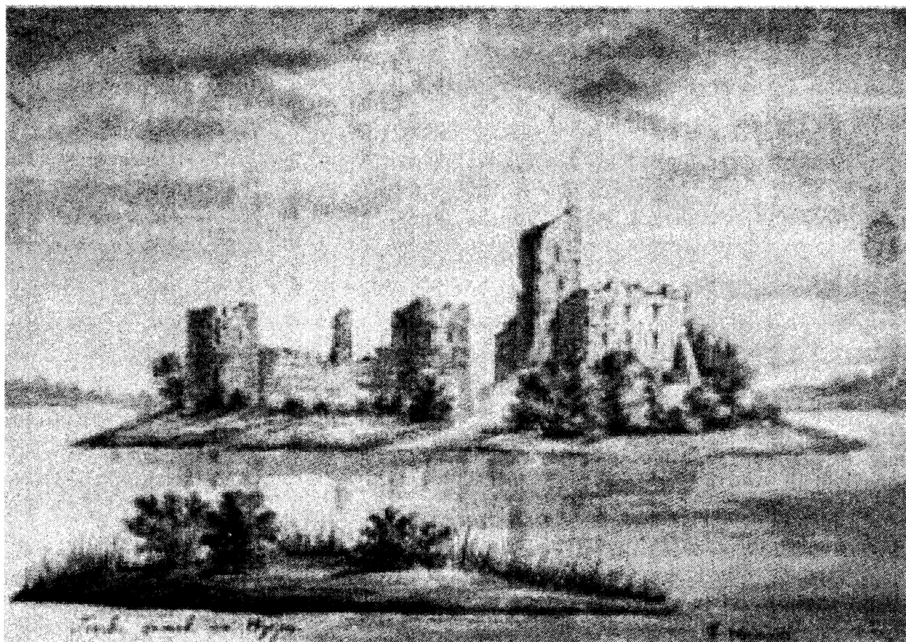
	W sobie myśl nawet. – Ani nie myśleli sami,	→ *bez-myślność*
	Jeśli myślą, to tylko upiora myślami.	→ *opętanie przez myśl upiora*
	Żelazne berło strachu i strach im odjął siły.	→ *strach*
	Widziałem! Matki swoich dzieci nie mamczyły.	→ *dezindywidualizacja*
	Upiór chodził po domach, dzieci im kołysał,	→*sen-duchowa śmierć*
→ wysysanie krwi	Usypiał ich w kolebce, z śpiących krew wysysał.	→ *wampiryzm*
→ uczta we krwi	Upiór ucztował we krwi, jeśli w czyje czoło	→ *wampiryczna uczta*
→ wytaczać krew	Swój ząb wraził, gdy komu kroplę krwi wytoczył,	→ *wampiryzm*
→ usta zbroczone krwią	Ten wzajem we krwi drugich swoje usta broczył.	→ *przekazywanie wampiryzmu*
	Stąd powstał tłum upiorów – było ludzi mało	→ *społeczność upiorów*
	Wolnych od tej zarazy; ci w trwodze stronili	→ *zaraza apokaliptyczna*
	Od miasta i pod gołem tylko niebem żyli.	
	Rzecz znana, gdy ciężyło wielkich nieszczęść brzemie,	→*OBRAZ SPRAWIEDLIWYCH*
	Ludzie szli podobać w muzyce i śpiewie.	→ *muzyka, śpiew*
	Muzyka, Poezja na wiatrów powiewie,	→ *muzyka, poezja*
	Jak dwa serafy z nieba zstąpiły na ziemię	
	I ludzie im w nieszczęściu czysty hołd oddali,	
	Rzewne ich były serca – czuli i płakali.	→ *czułość*
	*	→ *KOSMICZNA KATASTROFA*
	Na niebie chaos był, nie doszły do mety,	→ *chaos na niebie*
	Niebieskie ciała z swoich karbów się wymknęły.	→ *zaburzenia ruchu gwiazd*
	Z południa i z zachodu wróżące komety	→ *komety śmierci*
	Jak ogniste Sybille na północ ciągnęły	→ *sybillińskie przepowiednie*
→ krwawe niebo	I krwawo zaszły w chmurę.[73]	→ *zwiastuny Dnia Sądu*

Jasna ta alegoria, symbole są jasne: Sybilla, kres apokaliptyczny, wampiryzm. Jeśli ten wiersz coś odsłania (= *apokalypsis*), to ową elitarną grupę tych, z których Upiór nie wyssał krwi, którzy pociechę znajdują w „Muzyce, Poezji". Ale konsolację kończy przecież kosmiczna katastrofa. Wiersz znakomity. Podobny do pełnych okropnych obrazów (i bliskich dykcji sybillińskiej katastrofy) Mickiewiczowskich tłumaczeń z Byrona: *Snu* (1824 rok)[74] i *Ciemności* (z 1828 roku).

Wiersz płynnie rysujący urbanistyczną antyutopię nie jakiegoś Miasta Słońca *à la* Campanella, lecz właśnie monstrualny obraz zniewolenia wszystkich przez „Jednego" (Cara). Wiersz stanowiący jasny komentarz do zeznań najnieszczęśliwszej z ofiar upiora: Jankowskiego, zarazem będący przyczynkiem do genezy myśli wallenrodycznej. O ile jednak Mickiewicz kończy powieść akordem indywidualnym (śmierć bohatera), o tyle autor *Wieku upiorów* bez ogródek zapowiada eschatologiczny, apokryficzny finał, gdy nadejdzie ów *hemera ton Kyrion*, Pański Dzień tryumfu i grozy, zniszczenia i odnowienia. Któż mógł to napisać? Może Aleksander Chodźko? Zapewne Jan Czeczot! Ale także Mickiewicz. Oni wszyscy ostro widzieli, iż przyszło im żyć w mieście, którym włada Upiór.

[73] Anonim, *Wiek upiorów*, w: *Archiwum Filomatów*, dz. cyt., *Listy z więzienia*, s. 59-60. Pod tekstem informacja: „Tekst według odpisu w Bibliotece Polskiej w Paryżu, Muzeum Mickiewicza, sygn. 1004, kartka pożółkłego papieru formatu 22,5x36,5 cm. O tekście tym i poprzednim wspominała M. Dunajówna."

[74] Por. M. Bąk, *Warsztat Mickiewicza tłumacza*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004, s. 72-88.



4. Akwarela Napoleona Ordy (ok. 1875–1877), *Trocki zamek na wyspie 27 września*

4. *Sława, 100 dukatów i otchłań wyobraźni*

> *Nasze poselstwo u Filipa ujawniło od razu z jednej strony jego przewrotność, z drugiej sprzedajność tych szubrawców. Z tego powodu, przyznaję to otwarcie, byłem wówczas, jestem teraz i zawsze będę nieprzejednanym wrogiem tych ludzi.*
>
> Demostenes, *O wieńcu*[75]

Zagadnienie genezy *Konrada Wallenroda*, czasu i miejsca, opisu procesu powstawania poematu, jest dla historyka literatury zadaniem trudnym – może nawet bardzo – ale finalnie satysfakcjonującym poznawczo[76]. Ostatecznie można nawet ustalić, iż... odbyta po nadrzecznej dolinie konna wędrówka z 1820 roku przenika potem na karty powieści o Aldonie, zaś autorki komentarza do wydania korespondencji poety mogą do tego faktu dopisać nowoczesny komentarz: „Obecnie dolina mieści się w granicach miasta; pamięć o Mickiewiczu upamiętniają inicjały poety wyryte na głazie i tablica z cytatem z poematu po litewsku"[77]. Osobliwa pamiątka! Czcząca pa-

[75] Demostenes, *O wieńcu. W obronie Klezyfonta*, w: tegoż: *Wybór mów*, przeł i opr. R. Turasiewicz, wyd. II zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 196.

[76] O tyle, o ile umożliwia stawianie najrozmaitszych hipotez.

[77] Komentarz redakcyjny w przypisie 3, w: A. Mickiewicz, *Listy. Część pierwsza 1813–1829*, opr. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, Warszawa

mięć poety, który marzył o zjednoczonej Polsce i Litwie, strawił dla tej idei życie, otóż osobliwa, bo czcząca jego dzieło tylko po litewsku.

Wiemy potem – i opisano to precyzyjnie – jak kształtował się poemat, czego dość liczne ślady odnajdziemy w listach. Znamy to wielkie „miejsce", gdzie zrodził się zamysł dzieła: Rosja. Roztrząsamy niepewni ostateczną datę narodzin, rozpoczęcia pisania dzieła: zapewne gdzieś w 1825 roku, może po powstaniu dekabrystów w grudniu 1825 roku; niewykluczone, iż tworzenie poematu zintensyfikowała egzekucja dekabrystów w lipcu 1826 roku. Dalej: wszystko już można wyczytać z korespondencji – że Mickiewicz męczył się twórczo z utworem, pisanie szło nad wyraz ciężko; że nie mógł go wykończyć; że temu czasem pełnemu furii, czasem liryzmu dziełu zagrażały już to zmysłowa, wielkoświatowa atmosfera rosyjskiego „zesłania", już to wewnętrzne problemy poety, co naówczas „żył jak basza". Już pierwsza wzmianka listowna o *Wallenrodzie* pokazuje to zmaganie się wygodnego (tak!) lenistwa z poczuciem poetyckiej misji, z rozpoznaniem kondycji własnej jako poety właśnie. Donosi Mickiewicz Antoniemu Edwardowi Odyńcowi – nie bez pewnej nuty zazdrości poetyckiej – o lekturze dumek Józefa Bohdana Zaleskiego:

> Niegdyś twój tomik, teraz dumka obudził[a] we mnie na pół dnia entuzjazm poetycki. Z moich nowych płodów – nic ważnego: sonety, krótkie elegie ett. ett. Ale mam napiętą powieść, którą może dokończę wkrótce, równie jak i pierwszą część *Dziadów* albo raczej niewielką scenę prologu.[78]

Te marzenia nie spełnią się jednak łatwo i szybko, wkrótce bowiem poeta pisze do Tomasza Zana zarazem o kłopotach z sobą samym, z rygorem pracy, którego sobie nie może narzucić, i o nie mniej istotnym problemie finansowym. Powiedzmy otwarcie: problem to nieco kłopotliwy dla badaczy i miłośników Mickiewicza. Ówże nie jest na owym zesłaniu biedakiem, nie brak mu pieniędzy, oferuje nawet pomoc przyjaciołom. To szlachetne. Ale zarazem pisarz troszczył się wtedy o stan kiesy. To prawda: stan finansów nie pozostawał pewny. Kiedy w 1829 roku ukazuje się *Wallenrod* i przyjaciele pragną go przedrukowywać w Warszawie, Mickiewicz trzeźwo i stanowczo żąda honorarium od Odyńca: „Słyszę, że chcecie przedrukować *Wallenroda*, a nic nie piszecie o warunkach; zgodziłbym się na wszystko, tylko mi donieść: tyle a tyle zapewniamy dochodu i drukujemy"[79]. Ponaglając przyjaciół, zarazem Mickiewicz stosował „wychowawczy" nacisk, podawszy do wiadomości – nieco na wyrost – wysokość honorariów, jakich może żądać na przykład za lwowski przedruk *Wallenroda*:

> Proponowano mi ze Lwowa. Napiszę aby *Wallenroda* przedrukowano, jeśli dadzą sto dukatów honorarium albo coś blisko tego. Powiedz panu Joachimowi o tym. Jeślibyście myśleli, że lepiej w Warszawie przedrukować, donieście mi zaraz o tym, bo jeszcze nie odebrałem stanowczej ze Lwowa odpowiedzi.[80]

Mickiewicz – co niechaj dziwi miłośników martyrologizmu – czuje się w Moskwie wolny; widać nawet w tym, jak pisze swe listy, lekkość, jakąś płochość i ton

1998, t. XIV, s. 114. Wydanie to oznaczam następnie skrótem LXIV, po którym w przypisach następuje numer strony.

[78] LXIV, s. 353, list do A. E. Odyńca z Moskwy, być może z III 1826 roku.

[79] LXIV, s. 453, list do A. E. Odyńca z Moskwy, 22 III / 3 IV 1828 roku.

[80] LXIV, s. 453-454.

żartobliwy. A tak, poeta szydzi z krytyki. Pokpiwa z kolegów, czuje się pewnie, syty zaszczytów wśród society. Słowem: „Adam myśli, że wspiął się na Parnas" – mógłby złośliwie rzec który z kolegów. Pyta, poucza, chwali się:

> Donieś, co tam areopag za pieczenią generała [Wincentego Krasińskiego] sądzi o *Wallenrodzie*? i co warszawscy Szlegle piszą w gazetach, przyszlij. Czego ty się z nimi kłócisz? Śmiej się i pisz. Były tłumaczenia *Sonetów krymskich* kilku po francusku *dans le* „Journal d'Odessa" *et dans le* „Bulletin du Nord", *rédigé à Moskou, avec une prèface très flatteuse pour moi et passablement sotte.*[81]

Mickiewicz zdaje się człowiekiem szczęśliwym, ale za tym nazbyt ostentacyjnym błazeństwem wyczuwa się lęk i świetnie skrytą nerwowość gestów. Słychać tu tonację ultimatum: albo pieniądze, albo brak zgody na przedruk. Można to zrozumieć, jeśli uświadomimy sobie położenie poety. Rosję zapewne powoli postrzegać zaczął jak klatkę, w której jego, niczym niezbyt egzotycznego poetę-kanarka, trzymają w klatce. Stąd wkrótce myśli o ucieczce z tej klatki na Zachód. Ale jest też faktem bezspornym, iż nie tylko patriotyczne zapamiętanie, nie sama nostalgia za Litwą, zrodziły ten poemat. Co ważne: czynniki szlachetniejsze były tu sprzężone z tymi pospolitszej natury. Stąd i pośpiech, i niedopracowanie formy, „ciemne" miejsca w dziele, i – miejscami mielizny myślowe, które jednak stukrotnie wynagradza wyobrażeniowe i historyczno-archeologiczne bogactwo świata przedstawionego. Lecz powtórzę, u źródeł poematu jest i coś głęboko wewnętrznego, i coś zewnętrznego, ot, prosta troska o trzos, teraz pełny, a który przecież wkrótce może okazać się pusty:

> Ale skończmy na tym, od czego niemiecka filozofia zaczyna, to jest na Ja. Owoż ja, żyjąc jak inni, mało się od nich i zewnętrznie, i wewnętrznie różnię. Od wyjazdu z Odessy, gdziem żył jak basza, muza moja zleniwiała: nie mogę skończyć powieści litewskiej, która ma trzeci tomik kompletować; wszakże mam nadzieję, że ją skończę. Trzeci ten tomik, mający się urodzić jak Tristram Sterna, różne ojcu robi nadzieje. Nie wiem, ile sławy zyskam, ale, co ważniejsze, finanse poprawię. Dotąd i w tej kategorii dosyć szczęśliwie wychodzę; mogę wam nawet przesłać kilkadziesiąt rubli, jeśli mnie pewny adres przyszlesz.[82].

To styl myślenia młodego człowieka, nie zdającego sobie w pełni sprawy z tego, co za dzieło wypuszcza dla sławy zyskania i finansów poratowania, co to dzieło uczyni z młodymi Anno Domini 1830/1831. Nie ma powodu przypuszczać, iż Mickiewicz odgrywa tu jakąś płochość i nieświadomość przed zaufanym Odyńcem. *Grażyna* nie wywołała zamieszek, czemuż *Wallenrod* miałby wzbudzić euforię, rozpalić narodowe powstanie? Poeta-zesłaniec raczej zmaga się ze sobą pisząc utwór, zaś prowadząc korekty, przeżywa prawdziwe „przyjemne katusze" zblazowanego geniusza, co to napisał dzieło, a teraz jeszcze musi robić prace korektorskie nie na jego genialną głowę obliczone przecież. I znów poemat w kontekście pieniędzy: tych Mickiewiczowi – czytajmy! – nie brak:

> Kochany Jaćwieżu.
> Jestem tu jak pies na uwięzi i gryzę korekty *Wallenroda*, którego niekiedy przeklinam. Franciszek zawarł układy i rozpoczął druk, były inne okoliczności do tego zmuszające, słowem,

[81] LXIV, s. 455.
[82] LXIV, s. 356, list do T. Zana z Moskwy, 9/21 VI 1826 roku.

trzeba było tu książkę na świat puścić. Ale co najgorsza, robota idzie powoli, bo wszyscy ręce opuścili i ja muszę sam biegać i sam korygować. Zdaje się, że na tym tygodniu będzie koniec.

Słyszałem, że Pani [Joanna Zaleska] czeka na pieniądze od Bonawentury, musi być teraz potrzebna; ja miałem jej pieniądze na sprawunki, odsyłam je tedy, a sprawunki na dal odkładam. Trzysta rubli tu załączone włóż w listek Pani i oddaj, jakbyś nie wiedział, że w nim są pieniądze, jeśli to będzie podobna; jeśli nie, powiedz po prostu, że to są sprawunkowe pieniądze, za które nic jeszcze nie kupiłem, i które powracam.

Jeśli ty bardzo potrzebny, donieś, a ja ci na konto rachunków zakursuję[83].

Listy zaświadczają, iż poeta miał pełną wiedzę o *Wallenrodzie*, wypuszczając w świat dzieło ani formalnie, ani myślowo dopracowane. Że ta jego nieobrobiona forma, surowość, mroczność staną się powodem ambiwalentnej sławy, to już inna sprawa, wobec której historyk literatury pozostaje bezsilny. Podobnie, jak wobec wyraźnego zainteresowania Mickiewicza przekładami *Wallenroda* na języki obce: prozą na rosyjski („»Wallenrod« tłumaczony prozą już się drukuje w »Wiestniku moskowskim«")[84], na francuski (niewydany przekład Joanny Zaleskiej)[85], potem na angielski i niemiecki. Nie przyszło zatem na myśl Mickiewiczowi robienie za pomocą tegoż właśnie poematu wojny polsko-rosyjskiej, choć czuł zapewne satysfakcję ironisty, gdy myślał, że cenzor carski zezwolił na druk owego, jak go określi historyk literatury, „poetyckiego pamfletu poetyckiego"[86] w stolicy imperium, w które ten jadowity pamflet wymierzył. Iż zamiar poety nie krążył wokół krwawej, wojennej, powstańczej apokalipsy, wskazuje także nieszczęsna (tak! nieszczęsna) przedmowa do petersburskiego wydania numer dwa z 1829 roku, adresowana do cara, ojca narodów. I jeszcze, że szło, po prostu, o poezję, powołanie, zmagania ze sobą, sławę poetycką, a nawet przyziemne pieniądze i rozgłos za granicą – przypominać o tym także trzeba. Późniejsza gorączkowa, patriotyczna recepcja poematu wśród młodych niejako z góry pomijała jedną z intencji poety. Mianowicie pragnął on pokazać się na literackim rynku jako poeta nie tylko wileńskiej miary. Stąd też ogólnoeuropejski zakrój świata przedstawionego poematu, w którym mieszają się rozmaite nacje: Niemcy, Włosi, Francuzi, Litwini, Łotysze (Lettowie), Prusowie, Rusini, a także Polacy.

A jednak w całej genezie jest też coś tajemniczego, niemal niepoznawalnego. *Wallenrod* był poematem poniekąd ciemnym, nie zrozumiałym formalnie i treściowo dla samego twórcy[87], mimo iż chwilami ma jawnie autobiograficzny charakter. Wyjawiał, wytajał jakieś ciemne pokłady wyobraźni, życia duchowego, skryte głęboko i

---

[83] LXIV, s. 443, list do C. Daszkiewicza z Petersburga, I 1828 roku.

[84] LXIV, s. 472, list do A. E. Odyńca z Petersburga, 28 IV / 1 V 1828 roku. Przekładu tego na język rosyjski dokonał Stiepan Pietrowicz Szewyriow.

[85] LXIV, s. 505, list do J. Zaleskiej, tłumaczki, z Petersburga, 20 VIII / 1 IX 1828 roku. Przekład ten nigdy się nie ukazał.

[86] Wyrażenie M. Giergielewicza z: *Dalekie kulisy dawnej emigracji*, w: tegoż, *Studia i spotkania literackie*, Warszawa 1983, s. 193-194. Pisze badacz rzecz oczywistą, ale ważną: „Wywiad okazał wobec tego poematu zadziwiającą krótkowzroczność i trzeba było dopiero raportu Nowosilcowa, ponurego specjalisty od polskiej konspiracji, aby cenzurę zaalarmować".

[87] Zdaje się, iż dostrzegł to Mochnacki: K. Krzemieniowa, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975, s. 272: „Bohater poematu nie ma prawa do rozdwojenia, nie może być sentymentalny, bo staje się wtedy postacią współczesną. Należy do czasów poetyckich, tkwi w nich, może więc nas urzekać potężnie wybuchającymi namiętnościami, zdolnością do podstępu i zdrady w imię miłości ojczyzny, ale nie do samoanalizy. Nie może się wzruszać ani wierzbami, ani kwiatkami...".

nieuświadomione[88]. Wiedza, że powieścią poetycką poeta podniósł myśl o zdradzie w narodzie, przyjdzie, co mówię, spadnie na Mickiewicza niczym piorun i wyrzut sumienia dopiero po powstaniu. Ale już wkrótce po tym, gdy *Wallenrod* opuścił drukarnię, jeszcze dość młody byronista bije się w piersi przed przyjacielem, który nie same tylko piękności dostrzegł był w arcydziele:

Twoje uwagi, bardzo skromnie i trwożnie wyrzeczone o *Wallenrodzie*, bardzo słuszne. „Uczta" długa nadto; nie moje wina. Chciałem zrobić dwie powieści oddzielne, poema zacząć od opisu zarazy ett., ale musiałem dać je w usta Wajdeloty dla różnych przyczyn, i to zepsuło układ. Wiersze zaczynające rozmowę Konrada z Aldoną ciemne, grzech mój, leniłem przerobić. Uwaga damy o chrześcijaństwie Konrada, żywym, a potem zaniedbanym, jest arcygłęboka; błąd mój pochodzi z planu, który się potem zmienił. Życzę, abyś tej damie swoje dramata czytywał. O wierszach nierymowych, co oni mi piszą, iż jest po siedmnaście zgłosek? nie rozumiem! alboż liczę zgłoski. O cezurze długo rozwodzić się – mój system metryczny potem wyłożę zupełnie. Wiersze – „Ja cię, mój luby, nie chcę widzieć z bliska" ett. ett. utrzymuję i bronię przeciwko zarzutom[89].

Modestia tryumfująca! – można by zawołać. Skromność Mickiewicza z pozoru istotnie niemała. Dużo zresztą mówi o procesie tworzenia: pełnym niekonsekwencji w budowie („zepsuty układ"), dłużyzn, niejasności, myślowych aporii (istotna uwaga „damy", Natalii Bisping, o nieprzekonującej przemianie żarliwego chrześcijanina w neopogańskiego mściciela). Mickiewicz nie tyle więc pisał z gotowym planem, ale pozwolił, ażeby dzieło pisało się podług reguł, które narzuca imaginacja, by to z niej, jak z krateru, wylatywały te skłębione, groźne fantazmatycznie ciągi obrazów. Liczył zgłoski i akcenty w heksametrze, ale już o przydługiej uczcie wyrokował bezwzględnie: tak, za długa, lecz „nie moja wina". W owym narzekaniu, że poemat pisze się ciężko i niezdarnie, chaotycznie lub leniwie, także było coś z krygowania się oraz autokrecji. Ale była i prawda. Dziełko momentami emanuje wulkaniczne moce, to znów osiada na mieliźnie, sprawia wrażenie wymuszonego. Poemat razi wtedy pustosłowiem. Niemniej... On go chciał, i to bardzo! – napisać. Znać to po dumie, jaka jednak ujawnia się w pisarskim wyznaniu win, któreśmy tu cytowali. Widać to w poczuciu artystycznej i intelektualnej wyższości, z jaką – odniósłszy literacko-towarzyski sukces w Rosji – pisze do Odyńca; najwyraźniej lękającego się krytykować Adama: „Twoje uwagi, bardzo skromnie i trwożnie wyrzeczone o *Wallenrodzie*, bardzo słuszne". To nader ambiwalentna zgoda na krytykę i będące unikiem przyznanie się do win, pisane z poczuciem wyższości, łaskawe. Na to i tamto autor się godzi, ale już wiersze – „»Ja cię, mój luby, nie chcę widzieć z bliska« ett. ett. utrzymuję i bronię przeciwko zarzutom". Jednak! Mówi więc Mickiewicz: zgoda, krytykuj Antoni, lecz to ja osądzę twą krytykę, ja poprowadzę krytykę twej

---

[88] Można by tu mówić, odwołując się do psychoanalizy, o Konradzie jako uosobieniu samoniszczycielskich, negatywnych potencji w psychice Mickiewicza. Por. J. Wais, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001, s. 150: „Mefistofeles jest inny [niż Tanatos – J. Ł.]. Wcale nie pojawia się u kresu życia. Przeciwnie. Przychodzi w samej jego pełni. Niszczy to, co jest samą zasadą życia: jego zdolność do miłości, a więc do odradzania się, rozwijania i przeobrażania. Sam tej zdolności nie posiada. Jest personifikacją aktywnych, dynamicznych sił niszczycielskich, a zwłaszcza sił samoniszczących w człowieku" [podkr. – J. Ł.]. Taką postacią jest bohater poematu: Wallenrod-Mefisto.

[89] LXIV, s. 471, list do A. E. Odyńca z Petersburga 28 IV / 10 V 1828 roku.

krytyki. Wydał *Wallenroda*, przyjaciele moskiewscy żegnali go jak króla poezji, zatem mógł pisać z dezynwolturą:

Wyjechałem z Moskwy nie bez żalu, żyłem tam spokojnie, nie znając ani wielkich przyjemności, ani smutków. Przed odjazdem literaci dali mi wieczór pożegnalny (nieraz mi robiono surprizy tego rodzaju). Były wiersze i śpiewy, ofiarowano mi na pamiątkę puchar srebrny, improwizowałem podziękowanie po francusku, przyjęte z wielkim aplauzem – pożegnano mię ze łzami.[90]

Dlatego miał powody do zadowolenia. Liczył już nie na sławę, lecz na coś znacznie więcej: sławę międzynarodową. Mógł sobie, kończąc list do Odyńca, pozwolić na uszczypliwe, jeśli nie złośliwe, a zapewne nieprzyjemne dla autora pokwitowanie lektury wiersza Odyńca napisanego na cześć koncertującego w Warszawie Karola Lipińskiego:

Twój wiersz do Lipińskiego d o b r y , a l e p o s p o l i t y , z u p e ł n i e w a r s z a w s k i . – popraw się, szlachcicu. – S ą t a m p i ę k n e k a w a ł k i t y l k o . [Adam.][91].

Tak, jest w tych słowach pycha. Jeszcze jej Mickiewicz w pełni nie zdiagnozował jako zjawiska swego duchowego życia. To pycha nieuzasadniona. W ogóle nie ma uzasadnionej pychy[92]. A zdanie ostatnie o tym, że w wierszu autora *Listów z podróży* są „piękne kawałki tylko" niebacznie zapowiada arcykrytyczną opinię Maurycego Mochanackiego o *Konradzie Wallenrodzie* z opublikowanej w grudniu „owego roku" 1830 rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*: o tym, że *Wallenrod* to „mozaikowa robota" poety, co nie potrafi opuścić swego „ja" . I ukonstytuować – dodajmy – obrazu świata ani historii, które miałyby ontologiczną realność i sensowy wymiar poza narcystycznym „ja".

Jest w sądzie Mochnackiego najgłębsza intuicja: poeta zaczyna bowiem dopiero porządkowanie – jak wiadomo, nigdy w pełni udane i skończone – życia wewnętrznego, także wyobraźni, chaosu fantazmatycznego. *Sub specie* tego procesu poemat to dzieło wykreowane w epoce życia tyleż gorzkiej, co słodkiej, wygodnej. To swego rodzaju bezboskie *apocalypsis*, odsłonięcie *quasi*-sensu nie tyle dziejów, co „ja" Konrada-Mefista-Mickiewicza[93]. Tyle tylko, że ów „sens" oznacza tu samowyniszczenie

---

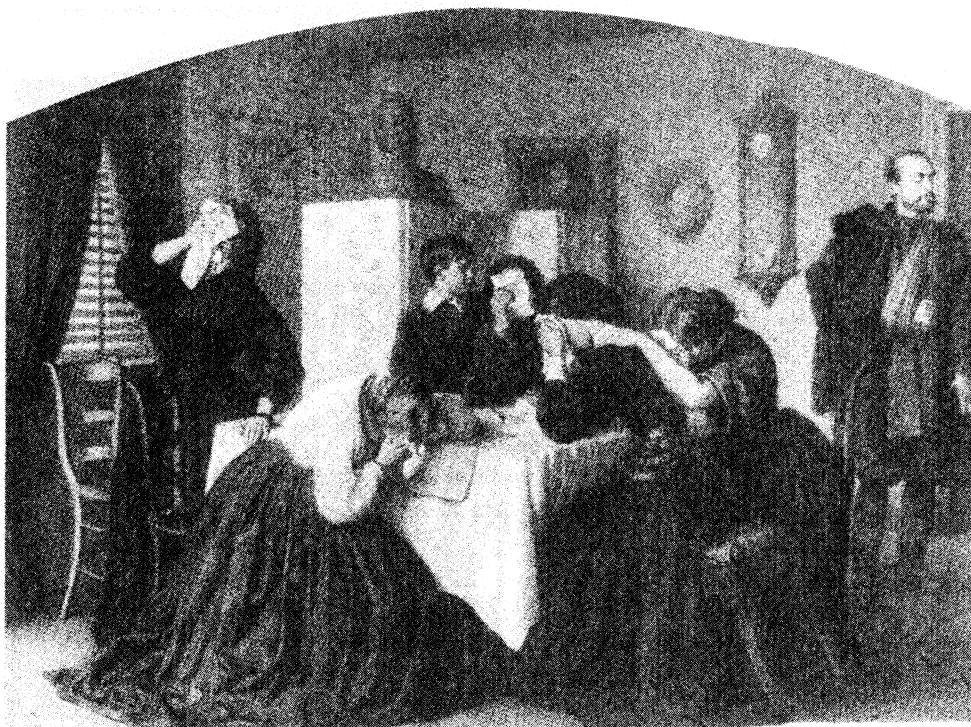
[90] Tamże. Jeden z badaczy wysunął nawet śmiałą tezę, iż ideologia poematu jest w pewnym sensie emanacją absolutystycznej filozofii rosyjskiego państwa: E. Szymanis, *Czym zawinił Konrad Wallenrod? Wallenrodyzm wobec absolutyzmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza", Rok XXXVII (2002), Warszawa 2003, s. 66-67: „Brzmi to niemal obrazoburczo, ale gdyby »*Konrada Wallenroda*« odczytywać rzeczywiście w uniwersalnym wymiarze metafory, utwór bliższy byłby tradycji rosyjskiej niż polskiej. Swoista deifikacja narodu, mającego wszakże własne państwo i władzę, jaka w utworze tym się dokonała, znacznie bardziej mogła podobać się imperatorowi Rosji niż dziedzicom polskiej tradycji demokracji szlacheckiej". Czy na pewno?!

[91] LXIV, s. 472.

[92] Mamy tu do czynienia z tym rodzajem pychy, który – prócz pychy wynikającej z cielesności i pychy duchowej - Włodzimierz Sołowjow łączył z umysłem (tegoż, *Duchowe podstawy życia*, przeł. J. Zychowicz, w: *Wybór pism*, t. I, Poznań 1988). Por. także intrygujące rozważania o psychologii sukcesu i relacji „życie - dzieło": Ch. Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przeł. E. Cichy, J. Jarosz, Warszawa 1999, paragrafy: 26. *Statystyka dzieła*, 28. *Zagadnienie szczytowego punktu życia*, 33. *Dominacja dzieła nad życiem*, 35. *Dominacja życia nad dziełem*.

[93] Liczni dawniejsi, i liczni badacze z 2. połowy XX w. widzieli w poemacie jednak tylko apoteozę tragicznego „poświęcenia się ojczyźnie, gdy ratunek jej tego wymaga", jak pisał W. Bruchnalski, w: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wydanie, wstęp, objaśnienie W. Bruchnalski, Lwów 1922, cyt. za: te-

duchowe i w końcu samozniszczenie fizyczne indywiduum, które przypisało sobie niby-zbawczą, pseudoeschatyczną rolę wobec historii i zbiorowości, narodu. Powieść poetycka po dwóch już latach objawi się Mickiewiczowi jako dzieło swoiście nieodpowiedzialne, bo kulminujące nie na kartce papieru, ale na żywym organizmie społeczeństwa polskiego doby listopadowej irredenty.



5. Artura Grottgera: *Żałobne wieści*, karton ósmy z cyklu *Polonia* (1863 rok).[94]

Katastrofa, co miała zbawić, okazała się trudną do przełknięcia lekcją pokory i gorzkim napomnieniem, by najpierw pomyśleć, nim z ciemnej miazgi skrytych warstw wyobraźni, nawet w natchnieniu, wydobędzie się na jaw projekt Apokalipsy, w której nie trzeba Boga i nieba czy piekła, gdzie zło i odpowiedź na owo zło są tylko immanentną, historyczną rachubą, gdzie ginie „zbawiciel" Konrad, by wyginęli najeźdźcy Krzyżacy, co też mają domy, rodziny, potrafią kochać, słowem: są ludźmi. Inna rzecz, że tej zbawczej katastrofy od objawienia się tak na papierze, jak i w Bel-

goż, *Między średniowieczem a romantyzmem*, opr. J. Starnawski, Warszawa 1975, s. 364. Badacz (s. 365) idzie dalej: „Wobec tego powinno się raz na zawsze z wszelkich interpretacyj *Wallenroda* wykreślić podsuwanie Mickiewiczowi apoteozy zdrady i uważanie W. Mistrza, utajonego przedstawiciela i obrońcę bez miłosierdzia tępionego ludu, za zdrajcę wobec ciemiężycieli". [podkr. – W. B.]. Gdybyż to takie proste było!...

[94] Mickiewicz nie mógł tego widzieć, ale praca Grottgera wyraża w jakiś sposób mroczny nastrój jednego z ostatnich dzieł poety: *Urywka pamiętnika Polki* (z ok. 1855 roku).

wederze[95], chyba nie można było powstrzymać. O wiele za wiele ciemnych refleksów wyobraźni skupiło się wtedy w Mickiewiczu. Musiał to napisać.

5. *Weh! Biada!*

Kiedy pod koniec życia Adam Jerzy Czrtoryski rachował swe dokonania w roli kuratora oświaty, nie omieszkał wspomnieć, iż system, który współtworzył, wydał i takiego absolwenta wileńskiej Almae Matris, jak Adam Mickiewicz:

> Młodzi ludzie odznaczający się postępem w naukach i dobrym prowadzeniem się, którzy na profesorów sposobić się życzyli, przyjmowani byli do Instytutu Pedagogicznego, jako kandydaci do stanu nauczycielskiego, a po otrzymaniu stopnia akademickiego naprzód w szkołach powiatowych, potem w gimnazjach umieszczani. Tym sposobem sławny Mickiewicz i wielu innych znakomitych rodaków poświęciło się stanowi nauczycielskiemu, który nie tylko zaszczytnie spełniać, ale i uświetnić potrafili.
> Szkoły te niższego stopnia zakładały się jedne po drugich we wszystkich prowincjach polskich do Rosji przyłączonych.[96]

Lecz wyraźnie podkreślmy – poeta nauczycielem być nie chciał. Kowieńskie doświadczenia pedagogiczne, choć niemało go nauczyły, zbywał niecierpliwymi gestami bądź milczeniem świadczącym o ich wypieraniu z pamięci. Arcynauczycielem nie został, bo też i „żmudzkie łby", które „obuczał", nie były widownią, jaką elektryzował wykładami w Wilnie Joachim Lelewel. Nie była belferka doświadczeniem na miarę człowieka, – jakże młodego! – w którym wszystko wrze, gotuje się, wyrywa ku „czemuś innemu". Ironia dziejowa sprawiła, że owym „innym" okazała się Rosja, a my – jeśli myślimy o Mickiewiczu-nauczycielu – to od razu w skali „makro-", „meta-": jako o „organizatorze narodowej wyobraźni" lub tym, który „stworzył naród polski"[97].

---

[95] Powstanie nie tylko zmieniło XIX-wieczne relacje polsko-rosyjskie, ale rozbudziło upiory przeszłości w świadomości Rosjan, oczywiście także wypominanie zdobywania Kremla przez Polaków w XVII w. stało się regułą i jest nią po początek XXI stulecia. Zob. fragment antypolskiego wiersza Wasyla Żukowskiego *Sława rosyjska* z 1831 roku. Cyt. za: *Miecze i gałązki oliwne. Antologia poezji rosyjskiej o Polsce* (*Wiek XVIII–XX*), wybór i opr. J. Orłowski, Warszawa 1995, s. 109:

Зачахла русская земля;
Ей лях напомнил плен татарский;
И брошен был венец наш царский
К ногам презренным короля...
Но крикнул Минин, и с Кремля
Их опрокинул князь Пожарский.

Dobrze ujmuje problem E. M. Thompson: *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulska, Kraków 2000, s. 122: „Najlepsi przedstawiciele literatury rosyjskiej zareagowali gniewem na polskie dążenia do niepodległości, jak też sugestie, wyrażone przez takich pisarzy polskich jak Adam Mickiewicz i Cyprian Kamil Norwid, że Rosja miała więcej wspólnego ze swoimi dawnymi mongolskimi panami niż z europejskimi partnerami w imperializmie". Uraz do „polskich buntowników" ożył w XX wieku, w okresie „Solidarności". Zob. artykuły: M. Heller, *Polska w oczach Moskwy*, Paryż 1984, tu: *Polskije pany*, s. 162-170.

[96] A. J. Czartoryski, *O publicznym naukowym wychowaniu zaprowadzonym niegdyś w Uniwersytecie Wileńskim i w szkołach zarządowi jego powierzonych*, w: tegoż, *Pamiętniki i memoriały polityczne 1776–1809*, opr., wybór, wstęp J. Skowronek, Warszawa 1986, s. 687-688.

[97] Nawiązuje do inspirujących prac: Z. Trojanowiczowa, *Organizator narodowej wyobraźni*, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi Uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, red. Z. Trojanowiczo-

Niemniej jednak: do ironii dziejowej dopisać trzeba i ironię indywidualnego losu. Mickiewicz bowiem – jeśli już... – bywał nauczycielem mimo woli. Kiedy zaś przedsiębrał ambitne, „wzorotwórcze" plany, jak wtedy, gdy jechał przez całą Europę do powstania listopadowego, by osiąść jak na mieliźnie w Wielkopolsce; gdy głosił towianizm; gdy kolumnami duchów szturmował szańce szatana historii w Collége de France, by zejść z mównicy niewysłuchanym, i gdy w końcu wiódł swój włoski Legion, pisał *Skład zasad* (1848), by pozostać wodzem jednak bez armii czy nawet pionkiem w rachubach państw Europy – otóż zawsze wtedy nic mu się nie udawało. Ostatecznie prawzorem, ikoną czynu pozostawał sam z a m i a r czynu, święty zamysł Wieszcza, który potem szczepiono w narodowej świadomości lub z niej przepędzano. Nawet początek i koniec tej „pedagogicznej" misji Mickiewicza zastyga w wyraźnych kształtach g e s t u, ale nie czynu. Zesłanie w głąb Rosji daje mu sławę, luksus i przyjemne życie (tak przynajmniej mniemają jego adwersarze); rejs z Marsylii do Konstantynopola (1855 rok) przynosi nie wymierną korzyść militarną w wojnie krymskiej, lecz śmierć na... cholerę zapewne. Gesty, słowa, zamiary – tyle tylko, aż tyle zawsze nam pozostaje po Nim. I tego powinno nam być dość: ostatecznie liczył się cel i podejmowane akcje w beznadziejnych okolicznościach. Liczył się wzór, jaki zostawiał nie Mickiewicz jako zesłaniec, polityk, żołnierz, powstaniec – ale zamysł czynu, a także ów wszystko przenikający, ostry, nie dający zasnąć głos poety, że trzeba coś zrobić[98]. Narodowa pedagogika Mickiewicza zastygłaby tak na zawsze w ostrej, ikonicznej figurze „dobrych intencji", gdyby nie *Konrad Wallenrod.*

Raz jeden poeta t y l k o c h c i a ł, a w Historii przez wielkie „H" s t a ł o, w y d a r z y ł o s i ę. Parafrazując przysłowie: poeta pisze, rzeczy tego świata dzieją się same. Czy też: wieszcz sieje Słowa, echo Historii odpowiada Czynami. Niedaleko już stąd do biblijnego: kto sieje wiatr, zbiera burzę. Jest to możliwe, by Mickiewiczowi, temu przenikliwie inteligentnemu człowiekowi, wymknęło się, ot, tak sobie, powstanie antyrosyjskie na powitanie czwartej dekady XIX stulecia? Nic się nie wymknęło. Intencją *Wallenroda* nie była wojna. Wymknęły się konsekwencje: zsyłki, śmierć młodych, rzeź Pragi, narodowa klęska i żałoba, konfiskaty majątków i większe jeszcze upodlenie narodu. Była to gorzka i krwią opłacona lekcja pokory; jej konsekwencje intelektualnie wykorzystali jednak dopiero pozytywiści[99]. Jeden z szeregowych żołnierzy kampanii 1830/1831 roku wystawił przerażający rachunek militarnego bezsensu powstania. Pochodzący z Lublina kapitan Jacenty Grabowiecki podsumowywał:

wa, Z. Przychodniak, Poznań 1998, s. 9-24; T. Kizwalter, *Czy Mickiewicz stworzył naród polski?*, „Przegląd Humanistyczny" 1999, nr 4, s. 45-60.

[98] Por. M. Masłowski, *Mickiewiczowski „Gestus" Karola Wojtyły*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 107: „Owo pokrewieństwo poetyckie modlitwy papieża i buntowniczej poezji ma swoją wagę: gest Konrada w dziele Mickiewicza był gestem bluźnierczym, ale jednocześnie przedstawiał Bogu los swego narodu, doprowadzając do uznania go w Absolucie mimo nieistnienia politycznego. Jan Paweł II podjął tę samą intencję, zamieniając słowa buntu na słowa ofiarowania – siebie i narodu. Gest został przekształcony, akcja ta sama – czyli *Gestus.* Występuje tu identyczna struktura głęboka gestu heroicznego, który polegał na doprowadzeniu do rozpoznania publicznego aspiracji narodu."

[99] J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 276: „Wybierali więc [pozytywiści] romantyzm, ale nie jako pogląd na świat i historię. Brali zeń emocjonalny patos, wiarę w posłannictwo młodości, prometejski indywidualizm".

Tak więc wszystkie korpusa armii polskiej nigdzie nie pobite na głowę, lecz źle prowadzone, rozdrobnione, zdemoralizowane i zdradzane zniszczone zostały.

Kiedy rewolucją rozpoczęto, wojsko polskie nie miało jak 32 tysiące wyrobionego żołnierza. Za granicę weszło przeszło 72 tysiące po kampanii dziesięciomiesięcznej i po wielu krwawych bitwach.[100]

Potem? Potem była już tułaczka, słodzona dwuznacznym jednak entuzjazmem okazywanym przez Niemców, Francuzów, Szwajcarów. Aczkolwiek z tekstów tak zwanych *Polenlieder*, tworzonych *ad hoc* przez niemiecką młodzież i mieszczaństwo bije entuzjazm dla sprawy polskiej, to przecież rzuca się też w oczy intelektualna miałkość, bezideowość i nade wszystko emocjonalizm tych tekstów. Jeśli hipnotyczna lektura *Wallenroda* wyzwoliła w młodych Polakach entuzjazm powstańczy, amok wcielania słowa w czyn, to entuzjazm dla pokonanych Polaków jest tylko drugą falą, dalekim, emotywnym odbiciem tej idei, którą wpisano w poemat; poemat Niemcom najczęściej nie znany! Wspomniany lublinianin notował w *Moich wspomnieniach w emigracji* entuzjastyczne *Napisy od młodzieży niemieckiej*:

Wilhelm Reuss. Stud.

Euere Hoffnung wird nich trügen
Edles Volk du kan[n]st nicht schwinden
Freiheit wird in Liebe singen
*Deine Heimat wirst du finden!**

Moser med. Stud. Tübingen

*Vive la liberté et les braves Polonaise***

Franz Benz Lehrer*** in Ehingen.
Th. Kirchgraber med. Stud. Tübingen
F. Rudolph Probst Stud.
O. Schmidt stud. in Ehingen.

*Kämpfet muthig ihr edlen Helden! vertrauet auf der oben wohnt u[nd] ihr werdet euer Vaterland wieder sehen und Freiheit wird euch zu Theil werden.*****[101]

Ale i ta fala rychło opadła. Echem echa – tym tylko były albowiem i niemieckie, i francuskie wybuchy solidarności, od razu zresztą powierzchowne myślowo. Jak we Francji: „Nie raz godzinę i więcej trza było wszystko wykładać, tłomaczyć, to nam dało poznać, że Francuzi, z małym wyjątkiem, nie znali naszego kraju nawet z położenia jeograficznego"[102]. Jeśli powstanie listopadowe było tą pierwszą falą uderzeniową wywołaną między innymi przez *Wallenroda*, to falą drugą, słabszą stał się europejski polonofilizm. Krótkotrwały. Więcej: ci Europejczycy, którzy bodaj w prze-

[100] J. Grabowiecki, *Moje wspomnienia w emigracji*, opr., wstęp, przypisy E. H. Nieciowa, Warszawa 1970, s. 56.

[101] Tamże, s. 54. Tłumaczenie polskie:
* Wasza nadzieja was nie oszuka
Szlachetny ludu, ty nie możesz zginąć.
Wolność w radości będzie opiewana
Swoją ojczyznę odnajdziesz! (niem.)
** Niech żyje wolność i dzielni Polacy (fr.)
*** nauczyciel (niem.)
**** Walczcie odważnie, szlachetni bohaterowie! Zaufajcie Temu, który jest u góry, a ujrzycie znowu swoja ojczyznę i wolność stanie się waszym udziałem. (niem.).

[102] Tamże, s. 56.

kładzie poznali już po 1831 roku poemat Mickiewicza, jak krytyk Wolfgang Mentzel, bezbłędnie docenić potrafili żar i piękno poezji *Wallenroda*, dostrzegając przy tym, iż jest w niej ów pierwiastek, co parzy, rani ich mentalność. Zagraża sumieniu; dopiero jako zabytek poezji i historii słowo i idea *Wallenroda* mogły wejść do narodowego kanonu kultury, może kanonu europejskiego:

> Wzbudza to w nas, Niemcach, osobliwe uczucia: poezja, którą my uważaliśmy zawsze za pogodną sztukę pokoju i której sprzeczność ze sporami politycznymi tak głęboko odczuwał zwłaszcza Goethe, tutaj identyfikuje się z tą nieszczęsną polityką, głosząc tak jak i ona nienawiść oraz zemstę; pięknej Muzie potrzebny jest sztylet i maska już nie w teatrze, który przedstawia świat, lecz w teatrze prawdziwego świata, do prawdziwego sprzysiężenia; piękna Muza płonąc politycznym gniewem, blednąc od politycznego strachu, nie w teatralnych, nie w krytycznych pętach jakiejś szkoły, lecz w prawdziwych żelaznych okowach zdumiona widzi powracające czasy Dantego, kiedy nie dostrzegano w nim poety, pamiętano zaś, że był on gibelinem. Lecz powrócą czasy spokoju, polityczna walka zgaśnie, przetrwa tylko sztuka poetycka.[103]

Zapewne... Zapominał jednakoż Niemiec, że tak Sarmacja, jak Germania obrały sobie na kontynentalnej platformie marne, groźne miejsca do egzystencji i zbiorowej, i indywidualnej. Ale – nie miał racji, suponując, iż gniew i polityka potrafią nadszarpnąć urodę najpiękniejszych Muz – Dantego, Mickiewicza? A twórca *Grażyny* wiedział chyba, że oblekł w *Wallenrodzie* (przynajmniej) ambiwalentną, jeśli nie szpetną, ideę w potargane szaty poetyckiego słowa. Do *Wallenroda* pisywano muzykę, ale on sam zaiste operą nie jest[104], raczej skowytem zranionej duszy czy świadomości, jakby się po dwóch prawie stuleciach powiedziało. Więc – skąd ten poemat?

Wiemy, aż za dobrze wiemy: albo go egzorcyzmowano z psyche Polaków, albo naśladowano. Podziały biegły wewnątrz myśli pojedynczych – bywało – czytelników. Jak u Krasińskiego. Młodziutki „trzeci wieszcz" gloryfikuje Adama w *Liście o literaturze polskiej*: „To Ikar wzlatujący ku słońcu, lecz skrzydła jego nie topnieją, przeciwnie, w miarę lotu nabierają siły".[105] Ba, to nie koniec: „Myśli ma zdumiewające, często wzniosłe"[106], nie dziwi więc, iż jako poeta „zdradzonej miłości" – tu Krasiński okaże się jak zwykle genialny jako egzegeta – „porywa w wir i unosi, w cichą spokojną twą duszę wprowadza zburzenie i rozpacz"[107]. Krasiński bezbłędnie odczytał „magnetyczną" siłę Mickiewiczowskiego słowa, które zaczarowywuje odbiorcę – a potem prowa-

[103] W. Mentzel, recenzja z: *„Konrad Wallenrod". Geschichtliche Erzählung aus Litthauens und Preussens Vorzeit, von Adam Mickiewicz*, übersetzt von Karl Ludwig Kannegiesser, Leipzig, Brockhaus 1834, „Literaturblatt" 1835, nr 4, cyt. za: P. Roguski, *Tułacz polski nad Renem. Literatura i sprawa polska w Niemczech w latach 1831–1845*, Warszawa 1981, s. 217. Przekład K. Kamińska.

[104] Poemat wykorzystuje elementy techniki operowej, zapewne. Ale przecież jako całość jest swoistym dysonansem, zgrzytem. Nawet finałowy krzyk-gest Aldony, teatralność śmierci Konrada przypominają efekty operowe. Lecz całość – nie jest kompozycją muzyczną, raczej antymuzyczną. Inne sądy: W. Achremowiczowa, *Dźwięk w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" 1954/1955, Lublin 1956, s. 105; I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000, rozdział: *O motywach muzycznych w „Konradzie Wallenrodzie"*, s. 56-65.

[105] Z. Krasiński, *Lettre sur l'etat actuel de la littérature polonaise*, „Bibliothéque Universelle", Genewa II 1830; cyt. za: *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, wydał T. Pini, wstęp J. Kallenbach, t. VI, *Utwory francuskie 1830–1847*, Lwów 1904, s. 19.

[106] Tamże. Tu: „Wykarmiony Szekspirem i Bajronem, dalekim jest wszakże od ślepego ich naśladownictwa".

[107] Tamże.

dzi na manowce (*Wallenrod*) lub do ołtarza (mesjanizm). Jeszcze w artykule „*Konrad Wallenrod*" z „Bibliothéque Universelle" (Genewa, X 1830 roku) afirmuje poemat:

> *Le coloris du temps y est admirablement conservé, et la hauteur des pensées et des vues place son auteur au rang des hommes qui cessent d'appartenir exclusivement á leur patrie, pour devenir une partie de leur siécle et de son histoire.*
>
> [Koloryt czasu jest tam doskonale zachowany, a podniosłość myśli i poglądów stawia autora w szeregi ludzi, którzy przestają należeć wyłącznie do swojej ojczyzny, a stają się częścią swego wieku i swojej historyi][108].

Nie minie wiele czasu i wieszcz Zygmunt uzna *Konrada Wallenroda* za dzieło szatańskie; i tak już pozostanie[109]. Dodajmy – nie przeszkadzało to Krasińskiemu myśleć o walce z Rosją w kategoriach „etyki nienawiści" (raczej: antyetyki) i napisać *Irydiona*[110]. Wylano morze atramentu, by naukowo dowieść, że dramat i poemat wiąże lub nie jakaś nić polemicznej relacji. Że taki związek między dziełami jest, to dla mnie rzecz oczywista, jakiej natury – to do dyskusji[111].

Co zrobić z tym poematem, o którym sąd kapturowy trzeźwo myślących, jak pozytywiści, zawyrokował: *Weh*! *Biada*! – wygnać z myśli społeczeństwa, ogrodzić parawanem ostrzegającym przed użyciem-wcieleniem myśli zawierającej się w powieści litewskiej? Byłożby tak, ażeby poemat stawiał prościutki dylemat: „albo zgodnie z etyką chrześcijańską, a więc w zgodzie z Bogiem pogodzić się z klęską i utratą ojczyzny, albo skutecznie jej bronić, odwracając się od Boga"?[112]. A może przyjąć z pewną finezją, iż utwór był *pendant* do mesjanizmu: „Odrzucenie Boga dla narodu traciło swój podstawowy wymiar wówczas, kiedy naród okazywał się Bogiem"[113]? Jednak: jakiego to Boga miałby się Konrad wyrzekać – Boga Jahwe, Chrystusa, Pana Dziejów, Boga Litewskiej Natury, Boga pogańskiego, Boga cierpiącego i cierpiących czy Boga mocy, Pana procesu historycznego czy Stwórcy maluczkich, kryjących się po żmudzkich puszczach?

Badacze nie szczędzili Mickiewicza, zarówno wtedy, gdy stawali w jego obronie, jak też, kiedy go ganili. Trudno pojąć doprawdy pimkoidalne zacietrzewienie obrońców *Wallenroda*, usiłujących dowieść, że:

> Dzieło Mickiewicza nie miało być nigdy i nie jest w swym ostatecznym kształcie słownym apoteozą nieszlachetnych metod walki, tylko apoteozą miłości ojczyzny i bohaterstwa

---

[108] Z. Krasiński, „*Konrad Wallenrod*", „Bibliothéque Universelle", Genewa X 1830, cyt. za: *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, dz. cyt., s. 230.

[109] Zob. E. Szczeglacka, *Zygmunt Krasiński jako romantyczny czytelnik*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", Rok XXXVII (2002), Warszawa 2003,s .86.

[110] Por. T. Pini, *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań 1928, s. 130: „(...) Można by nazwać Irydiona przybranym w togę rzymską Wallenrodem". Polemika: K. Górski, „*Irydion*" *i* „*Konrad Wallenrod*" (*Próba rewizji pewnego utartego twierdzenia*), w: tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 88-107; zob. też: K. Biliński, „*Irydion*" *Zygmunta Krasińskiego – tragizm uwikłany w chrześcijańską metafizykę*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 543-550. W sporze Pini – Górski, o dziwo, bliżej mi do sądu Piniego.

[111] Por. też: J. Fiećko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005, rozdział: „*Etyka nienawiści*", *czyli ciemna strona patriotyzmu*, s. 53-58.

[112] E. Szymanis, *Czym zawinił Konrad Wallenrod?...*, dz. cyt., s. 75.

[113] Tamże, s. 79. Że skala reakcji na rozbiory była nieporównanie bogatsza już w XVIII wieku pokazuje znakomicie Marek Nalepa: *Żałobny orszak poetów*, Rzeszów 2001.

człowieka, który w obronie własnego kraju umie się zdobyć nawet na poświęcenie własnej duszy (nie mówiąc już o doczesnym szczęściu osobistym). Jeżeli więc można o jakim dziele powiedzieć, że jego głównym tematem i problemem jest moralne prawo do określonego czynu, to właśnie i przede wszystkim należy to powiedzieć o *Konradzie Wallenrodzie.* Ale uzasadnieniem w oczach poety tego prawa jest oczywiście skuteczna walka o wolność i życie narodu, nie zaś zemsta, która by nie miała praktycznych dla tego narodu następstw. Nie znaczy to, że w *Konradzie Wallenrodzie* nie ma wyrazu mściwych uczuć. Mickiewicz nie stawia swego bohatera na takiej wyżynie moralnej, która by pozwoliła mu walczyć bez mściwej zawziętości, ale sama zemsta nie była nigdy wyłącznym celem Alfa-Waltera, co się nazwał Wallenrodem. W obliczu druzgocącej klęski, którą zadał wrogowi, uczucie mściwości ginie zwyciężone przez poczucie człowieczeństwa: „Już dosyć zemsty... i Niemcy są ludzie”[114].

– jak też niełatwo wyrozumieć tych, którzy, zaglądając w imaginację wieszcza światłem swego racjonalnego dyskursu, dopatrywali się w lochu życia wewnętrznego Mickiewicza rozdrapanej rany, świadomości grzechu, nawet hipokryzji:

Kiedy więc w ową rocznicę bitew pod Wawrem i Dębem Wielkim III część *Dziadów* w Dreźnie powstaje, jest ona głosem człowieka o nieczystym sumieniu, człowieka, którego zachowanie w ciągu lat ostatnich nie mogło było znaleźć aprobaty publicznej, a i jego własnej aprobaty nie znajdowało.[115]

Oczywiście, „ducha” poety wypełniała miłość do Ojczyzny przez największe „O”. Nie znam wszelako w ogóle człowieka, którego życie wewnętrzne wypełniałyby tylko te i takie wzniosłe, dobre uczucia. Nawet Chrystus zaznał pokus. Mickiewicz jako żywa personifikacja patriotyzmu/martyrologizmu (Konrad Górski) to byt równie przecież nieznośny, jak ów cynik (wedle Jana Walca), co to śle pokolenie na rzeź, pławiąc się w tym czasie w rozkoszach już to Krymu, już to Rzymu. Obraz to równie naiwny. Można rzec tak: *Wallenrod* to naturalna konsekwencja i doświadczeń, i myśli, i lektur poety. Nieprzewidziane były za to jego skutki. Nie zwalnia to od pytania: jak to się stało, że dzieło i myśl uległy krystalizacji, z epifenomenu wyobraźniowego przeobraziły się w fantazmatyczny ciąg o niespotykanej sile perswazyjnej, a nawet więcej: sile kreacyjnej wobec indywidualnych biografii, pokolenia i ostatecznie polskich, rosyjskich, europejskich dziejów. Gdy o genezie mowa, bliskie mi myślenie jednego z obrońców Mickiewicza-Wallenroda, Wieszcza-Halbana – Wilhelma Bruchnalskiego:

Jeżeli znamieniem produkcji każdego wielkiego pisarza jest to, że wszystkie jego dzieła tworzą między sobą łańcuch nieprzerwany, a z życiem autora związek organiczny, czyli – jak Goethe w *Wahlverwandtschaften* mówił – że nie ma w nich żadnego wiersza, którego by treść nie była przeżyta, chociażby nawet nie była przedstawiona tak, jak była przeżyta, to znamię takie należałoby przede wszystkim przypisać Mickiewiczowi. Z tego, co się powiedziało wyżej o twórczych predyspozycjach i predylekcjach Mickiewicza, wypływałoby jasno, że *Konrad Wallenrod*, jak nie byłby do pomyślenia bez *Uwag nad Jagiellonidą*, bez *Żywili*, bez *Grażyny*, tak samo niepojętym zupełnie byłby zjawiskiem bez młodości poety filomatyczno-filareckiej, bez jego kultu miłości i zaznanych jej niebiańskich czy ziemskich słodyczy, jak i zawodów gorzkich, bez oderwania od społeczeństwa i jego najstraszniejszego następstwa – banicji rosyjskiej[116].

[114] K. Górski, *„Irydion” i „Konrad Wallenrod”*, dz. cyt., s. 99. Ten sąd to istny koncert sprzeczności.
[115] J. Walc, *Błąd Wallenroda*, „Krytyka. Kwartalnik Polityczny”, Warszawa 1989, nr 31, s. 204.
[116] W. Bruchnalski, *„Konrad Wallenrod”*, dz. cyt., s. 344.

Kiedy przecież zastanawiam się nad konsekwencjami i niezwykłą siłą, z jaką *Konrad Wallenrod* kształtuje polski dyskurs historyczny jako jeden z jego: a) wzorów; b) antywzorów; c) propozycja dyskusyjna – muszę brać pod uwagę i to, iż gdyby owego wallenrodycznego apogeum dla jednych, a perigeum dla drugich nie było, wtedy nie byłoby i głosu milijonów – Konrada (wkrótce Pielgrzyma), a pewno i Księdza Piotra, tego anty-Halbana, i nie poznalibyśmy Ewy, tej nowej Aldony, co wyprasza duchowe łaski w niebie dla niego: Konrada-Mickiewicza-sieroty. Ale nim nastał Konrad, zjawił się Wallenrod, nieledwie Wallenrod-Mefisto. By się zjawił, nie wystarczały lektury: „Co do mojej lektury, czytam *Fiesco* Szyllera i *Historią* Machiawela"[117]. Mało! Zbyt to jeszcze mało, by pojawił się *Wallenrod*. Skąd przybył zatem?



6. Artur Grottger, *Alegoria Wojny* (1866)[118]

6. Dalekie źródła

Podług hipotezy, jaką tu pragniemy uczynić prawdopodobną, *Konrad Wallenrod* okazał się – z wielu względów konieczną – summą Mickiewiczowskiego obrazu kosmosu, wszystkich jego elementów: człowieka i Boga, natury oraz Historii. Było to osiągięcie ambiwalentne: o wielkiej sile oddziaływania ideowego, a także poetyckiego, lecz zarazem pokazujące niemożność zintegrowania w formie powieści poetyckiej idei, która się w dziele „objawiła". Antynomiczność, aporetyczność, rozdźwięki wpisane

[117] LXIV, s. 383, list do J. Czeczota i T. Zana, Moskwa 5/17 I 1827.
[118] Zob. bogatą monografię: M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994.

w tę propozycję myślową rozrywały też substancję formy, stąd owa celnie przez Mochnackiego wydobyta „mozaikowość” utworu. *Wallenrod* był dziełem, które w nieświadomości narastało bodaj od czasów wileńskich; czasów także pełnych opozycji emocjonalnych i intelektualnych: zarazem szczęśliwych, jak też przeżywanych z poczuciem, iż jest się synem narodu w kajdanach. To, co było istotą doświadczeń intymnych Mickiewicza, kulminowało w metafizyce *Dziadów* wileńsko-kowieńskich[119], to zaś, co miało rysy doświadczeń zbiorowych, pokoleniowych, narodowych, nieuchronnie prowadziło od *Żywili* do *Grażyny* i potem do *Konrada Wallenroda.* W nim wątek intymny i społeczno-historyczny splotły się w kreacji tej osobliwej pary kochanków: świętej pustelnicy Aldony i zbawiciela-niszczyciela Konrada.

Był poemat dziełem zbyt śmiałym, zbyt bezwzględnym i wobec obcych, Niemców/Rosjan, i wobec swoich, Krzyżaka/Litwina, by jego zamysł mógł powstać wcześniej. Mścicielski wiew, poryw znał jednakże Mickiewicz doskonale już w Wilnie; rzecz w tym, iż – inaczej niż Jan Czeczot – nieskory był do słownych ekspresji obrazu owego wieku i konieczności krwawej zemsty na „upiorze”, krwiopijcy imperialnym. W porównaniu do zamysłów Czeczota z jego filomackich poezji (patrz: rozdział drugi) *Wallenrod* okazał się i tak... dziełem minimalistycznym. Jakże to? Mickiewicz bowiem kazał tu mścić się i niszczyć jednostce, którą złożył w końcu w ofierze wolności, uwalniając tym samym wspólnotę litewską od imperatywu pomsty zbiorowej, od nakazu totalnej rzezi, jaką trzeba by zgotować najeźdźczym hordom Krzyżaków/zaborców. Ów konflikt na linii Czeczot – Mickiewicz jawi się jako kluczowy dla objaśnienia głębokich korzeni wallenrodyzmu[120]. Za sporem o to, który z nich jest mniej lub bardziej pełen pychy, jaką przyjaźnią powinni być Adam i Jan z Myszy związani, majaczyły wyraźnie także rozdźwięki ideowe, także różnice temperamentów. Ta kłótnia w rodzinie nie wygaśnie w 1820 roku, gdy autor *Ody do młodości* strofował Czeczota:

> Nie skarżę się na przyrodzenie, iż mię bardzo upośledziło; kontent jestem z jego darów, które może by w innych okolicznościach nie najświetniej, ale dosyć świetnie ukazać się mogły.
> Piszę do ciebie, jak czuję; może fałszywie, ale tak czuję. Nie postrzegam zaś w sobie ani talentów nadzwyczajnych, ani wyższych nad twoje. – Piszę, jak czuję. – Chodziłem lat 4 na uniwersytet, a ty rok niecały; mam więcej erudycji, ale czyż to są m a s z w i ę k s z e p r z y m i o t y ? Nie pisz nigdy tak do mnie, to jest, nie myśl nigdy tak o mnie – nie nazywaj mię lekarzem, a siebie chorym, bo gdybyś znał zupełnie serce moje (co niepodobna, bo ja sam znam niezupełnie), znalazłbyś tam wielkie plamy i może pokazałbym się więcej od ciebie chorym. W czym zdaję się błądzić, ostrzegaj, a ja ciebie będę ostrzegał i obadwaj z tego korzystajmy. Sekret, jeżeli chcesz tego, zachowam, ty wzajemnie.
> O fecie dla Zana projektowanej dowiesz się od Onufra.
> Ad.[121]

[119] Wyjątkowo celnie przejście od metafizyki II, IV i I cz. *Dziadów* do obrzędu w cz. III ujmuje J. Skuczyński: *„Gdy idą między żywych duchy...” Dziady i „Dziady” w dramacie polskim XIX i XX wieku*, Toruń 2005, s. 61-63.

[120] Głęboką istotę tej animozji opisuje A. Witkowska: *Rówieśnicy Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 157: „Czeczot marzył o ziszczeniu się pitagorejskiej zasady »przyjaciel to drugie ja«. W przyjaźni pragnął widzieć – jak to określał Arystoteles – »związek podobnego z podobnym i dobrego z dobrym«. Nie chciał mieć przed tym drugim nic tajnego, nic, co byłoby jego własne. (...) Mickiewiczowskie pojmowanie przyjaźni najbliższe było bodaj tradycjom rzymskim, wyróżniającym z życiu człowieka zdecydowanie sferę publiczną, obywatelską, od prywatnej”.

[121] LXIV, s. 82. List do J. Czeczota z Kowna, pisany 20 XII 1819 / 1 I 1820 roku.

Przedłużeniem tego sporu będzie epoka już po *Wallenrodzie*, kiedy to Czeczot krytycznie oceni zesłańczą postawę Mickiewicza. Ten ostatni zaś w poemacie jak gdyby dosięgnie poziomu radykalizmu, jaki wobec Rosji manifestował Czeczot. Dosięgnie, ale uczyni to indywidualistycznie przez kreację Konrada. Czego zresztą – prawdy owej kreacji – nie potwierdzi życiem, udziałem w powstaniu listopadowym[122]. Tego nie mam Mickiewiczowi za złe; w Polsce dość było i dość będzie aż po powstanie warszawskie poetów, co miast nosić pióro, władali szablą i karabinem. I tak ginęli. Trudno też zaakceptować sąd, by wszystko, co potem Mickiewicz pisał, było poetycką Canossą, a wieszcz ubrany we włosiennicę utkaną z wyrzutów sumienia prowadził dozgonną eskpiację za grzech uchylenia się od udziału w powstaniu, co mu aż po dziś dzień wypominają nadgorliwi moraliści. Wielkopolska mielizna, na której osiadł Mickiewicz, nie tylko zapewne ocaliła człowieka i poetę, ale pozwoliła temu impulsowi wallenrodycznemu, zrodzonemu w Wilnie, przeobrażać się dalej.

Dwa apogea twórczości Mickiewicza: przedlistopadowe, „negatywne” (*Wallenrod*) i popowstaniowe, „progresywne” (III cz. *Dziadów*, *Księgi narodu polskiego*), spina wąska jak kładka rzucona nad przepaścią lina, po której Mickiewicz szczęśliwie przeszedł na drugą stronę. A mogło być inaczej. Rosyjskie splendory, wiernopoddańcza przedmowa do drugiego wydania *Wallenroda*, projekt wydania w Moskwie pisma „Iris” – otóż to mogło zawieść poetę daleko w stronę narodowej zdrady[123]. Trzeba było się przynajmniej otrzeć o tę możebność, ażeby docenić potem wartość emigranckiej wspólnoty i wartość (tylko...) fantazmatu utraconej-tęsknionej-odzyskiwanej ojczyzny domowej. Drezno – Rzym – Francja, to właśnie ten pomost (i czyściec), dzięki któremu poeta dotarł na drugi brzeg – nie bójmy się patosu – krocząc nad przepaścią. Nie ma więc powodu ani, by rugować rosyjskie przeżycia Mickiewicza na rzecz drezdeńskich, francuskich itd., ani nie ma powodu, ażeby obniżać znaczenie *Wallenroda* jako manifestu – podobno – immoralizmu i niepięknej poezji. Same tylko „śliczne”, „kształtne” i „zharmonizowane” poematy piszą poeci średniej klasy.

---

[122] Zob. Z. Trojanowiczowa, „*Coś tu uczynił ludziom, Mickiewiczu*?”, w: *Mickiewicz daleki i bliski. Spotkania wielkopolskie w 150 rocznicę śmierci Poety*, red. Z. Przychodniak, M. Piotrowska, Poznań 2005, s. 18-19: „W insurekcji listopadowej udziału nie wziął. Do kraju, a ściślej – do Wielkopolski, wyruszył wtedy, kiedy powstanie dogorywało. Wiele przemawia za tym, że znając z własnego doświadczenia potęgę Rosji, nie wierzył w skuteczność powstania. Był przy tym wciąż jeszcze poddanym rosyjskim, chwilowo tylko zwolnionym z zesłania, i wyobraźnia mogła mu podpowiadać – w razie klęski – najbardziej przerażające wizje własnego losu. Był też – jako autor głośnego *Konrada Wallenroda* i wiersza *Do matki Polki* – rzecznikiem poświęcenia ojczyźnie wszystkiego, włącznie z życiem, i musiał czuć się moralnie zobowiązanym do natychmiastowego wyjazdu do walczącego kraju. Nawet jeśli efekt militarny tej walki mógł się wydać z góry przesądzony. Nieobecność w powstaniu niemal do końca swoich dni przeżywał Mickiewicz jako grzech, winę – o tym okresie swojego życia myślał »jak o chorobie albo o złym uczynku«. Wielokrotnie wypominano mu absencję listopadową, niekiedy boleśnie i szyderczo”..

[123] Zob. hasło M. Zielińskiej: „*Iris*”, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 202: „25 października / 6 listopada 1827 roku Mickiewicz złożył w moskiewskim komitecie cenzury prośbę o zgodę na wydanie polskiego czasopisma »Iris« (jako swego zastępcę podał Franciszka Malewskiego). Do prośby był dołączony szczegółowy program mającego wychodzić w Moskwie raz na miesiąc periodyku. (...) Cenzura moskiewska przychylnie potraktowała projekt, podobnie jak petersburska. Dopiero kiedy wszystkie akta sprawy przedłożono (6/18 grudnia 1827) do opinii wiceministrowi oświaty Dymitrowi Błudowowi, całą rzecz upadła.” W tonie sensacji o tym projekcie: J. Zieliński, „*Iris*” *znaczy tęcza*, „Res Publica” 1987, nr 1, s. 85-89.

Przypadek Mickiewicza inny: to zapisywany na gorąco proces metamorfoz romantycznego „ja" o niespotykanej skali intensywności. Więcej: to „ja" w młodości przetrawi oświeceniową wizję świata, a w wieku dojrzałym, odrzuciwszy miraże subiektywizmu, którego źródeł dopatrzy się w *Próbach* Montaigne'a[124], przybierze postawę ni to postoświeceniową, ni to poromantyczną – postawę człowieka uniwersalnego, kosmicznego, klasycznego. Celnie jednak konstatuje badacz twórczości poety, iż w okresie, kiedy stanie się on towiańczykiem i mesjanistą: „Zapewne przy tym Mickiewicz konsekwentnie odrzucając panowanie »racjonalizmu« jako ideologii rozumu, nie odrzucał zarazem samego rozumu"[125]. Ani jako Wallenrod, ani jako Mojżesz, mesjanista-Mickiewicz nie był człowiekiem szalonym, nawet głosząc IV kurs prelekcji w Col-lége de France[126]. Poeta nie tyle chodził po granicach, ile często zapuszczał się na sam skraj urwiska. Ale ani sam nie skoczył, ani nie kazał innym skakać w otchłań zbiorowej zemsty.

Tajemnicą pozostanie, dlaczego z wielu projektów dzieł przed 1830 rokiem zrealizował się *Wallenrod*, a nie *Prometeusz* czy imponująco się zapowiadająca *Barbara Radziwiłłówna*?[127] Myślę, że pewna część odpowiedzi ujawnia się choćby w tym, że poemat o Aldonie i Konradzie tchnie nie samym tylko książkowym, erudycyjnym doświadczeniem, choć jest w nie – jak w dziurawą zbroję, pełną anachronizmów i mediewistycznych gaf – przyobleczony. W *Wallenrodzie* łączy się, ale nie zawsze spaja, to, co w obrazie ojczyzny domowej, owego demosu drobnoszlacheckiego, świadome i irracjonalne, zapamiętane i wchłonięte bezwiednie, realne i wyobrażone, eidetyczne (głębokie, istotowe) i zewnętrzne, dziecięce i dorosłe, historyczne i z natury powzięte, ojcowskie (ład) i ze świata matek płynące (miłość); także to, co pochodzi z przedpiśmiennej, oralnej epoki życia, kiedy nasłuchuje się cudzych opowieści i usiłuje tworzyć własne narracje, jak też z epoki słowa, pierwszych intelektualnych (wolterianizm, liberalizm) i poetyckich epifanii. W tym sensie więcej czasem pożytku z bezpośredniego obcowania z Mickiewiczowską Litwą-światem, niźli z erudycyjnych dysertacji. Lepiej też czasem podążyć śladem niechby i naiwnego bedekera w Dolinę Mickiewicza, którą potem poetycko przetransponował on w uniwersum *Wallenroda*, a może i *Pana Tadeusza*:

> Nad wzgórzem dzisiejszej doliny przebiega tunel. Nie było go w czasach Mickiewicza. Dolina ta od bardzo dawna była miejscem dogodnej komunikacji, tędy przebiegał Trakt Kowieńsko-Wileński. W 1659 tym traktem przywędrowało do Kowna carskie wojsko rosyjskie, a później

---

[124] Szerzej w: J. Ławski, *Żywot protestanta poczciwego. Mikołaj Rej w lekturze Adama Mickiewicza*, w: *Mikołaj Rej – w pięćsetlecie urodzin. Część II. Interpretacje, recepcja*, red. J. Okoń, współpraca M. Bauer, M. Kuran, M. Mieszek, Łódź 2005, s. 211-248, rozdział: *Polski anty-Montaigne*.

[125] M. Kuziak, *Ateny i Jerozolima Mickiewicza*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 381.

[126] Zob. wyważoną ocenę Towiańskiego u księdza prof. B. Miązka: *Mickiewicz w Kole Towiańskiego. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki", tom XXIII, Londyn 1998, s. 24: „Na czym polegała tajemnica powodzenie idei Towiańskiego? Przyczyn tych było wiele. Niewątpliwie był to człowiek Boży, wierzący w dobro w człowieku i w zwycięstwo dobra nad złem. Pod tym względem nawet jego otwarci wrogowie nie mieli zarzutów".

[127] O tym wnikliwie D. Zawadzka: *Tragizm Wallenroda – tragizm Radziwiłłówny. O nie zrealizowanym pomyśle Mickiewicza na dramat* (?), w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., s. 387-403.

przez tę samą dolinę w 1812 przeszło wojsko Napoleona w marszu z Kowna na Wilno. W tamtych czasach ta dolina nazywała się Girstupis. Były w niej dwa domki leśników.[128]

Tyle mówi mit biograficzny, solidnie osadzony na faktach. Bez wątpienia jednak cała pamięć dzieciństwa i młodości okazała się dla Mickiewiczowskiego „ja" tym zakładnikiem, którego w *Wallenrodzie* z niewoli wykupić on chciał za cenę jednostkowej egzystencji swego bohatera. Absolwent oświeceniowych szkół i adept romantyki zarówno kreślił projekt irracjonalnego działania, jak i tworzył kreację „mistycznej kochanki", Aldony, która ni klasycystycznym, ni wczesnoromantycznym standardom osobowym w poezji nie mogła sprostać (stąd zadawniona niechęć do tej postaci wśród badaczy). Zatem poemat nie zadowolił nikogo. Zbyt – przy całym polorze wieków średnich i historycznym, szumnym-ogromnym *entourage'u* – był osobisty[129]. Wkrótce okazało się, iż „osobiste" znaczy także „pokoleniowe", „średniowiecze" okazało się „dziewiętnastowieczem", a postarzały, wyniszczony zgryzotą i „gorącymi napojami" wódz odmłodniał w kształtach szturmującego Belweder żołnierza i powstańca. Cud?

7. *Zbawicielski katastrofizm*

Napisałem na początku tej pracy: nie wiem, skąd *Wallenrod*. I nie wiem. Na pewno Rosja była tu tylko oksymoronicznym szczęśliwym nieszczęściem, które sprawiło, że wszystkie wątki poetyckiej tkaniny splotły się w kształcie poematu. To zresztą ten rodzaj poetyckiej, słownej tkaniny, charakteryzującej się nieregularną, skłębioną, dysharmoniczną fakturą. Dociec źródeł tej nieregularności, wyjaśnić, skąd w maszynerii poetyckiej dzieła tyle genologicznych interpolacji, „implantów" (hymn, pieśń, ballada, powieść), jak rezonują ze sobą – rzecz niełatwa. Nas interesują tu źródła myśli i słowa. Te źródła biją w epoce pierwszej Mickiewicza, w dzieciństwie[130], jego ubogim, przerywanym nieszczęściami okresie dorastania – i w epoce drugiej, w czasach filomackich tyleż szczęśliwie-naiwnych, pełnych patriotycznej (też: „teore-

---

[128] A. A. Bajor, *Mickiewicza młodości kraje. Przewodnik po Nowogródczyźnie i Litwie*, Wilno 1998, s. 319. O Mickiewiczowskim kraju dzieciństwa: D. M. Lebioda, *Litewskie sacrum Mickiewicza*, „Znad Wilii", Wilno 2005, nr 4, s. 37-43. Z. Przychodniak, *Ojczyzna domowa Adama. Poeta w kręgu rodzinnym*, w: *Mickiewicz daleki i bliski...*, dz. cyt., s. 29-45; R. Myknys, *Wilno – miasto wielonarodowe i punkt zapalny w stosunkach polsko-litewskich*, w: *Tematy polsko-litewskie. Historia. Literatura. Edukacja*, red. R. Traba. Olsztyn 1999, s. 84-104.

[129] Por. K. Trybuś, *Romantyczny duch klasycyzmu.* (*Uwagi do lektury Mickiewicza i Miłosza*), w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 253: „Romantyczny Mickiewicz nikomu już poza historykami literatury nie potrzebny, co najwyżej żenuje i śmieszy młodych poetów". Aż tak? Na pewno?

[130] Inaczej sądzi J. Trznadel: *Konrad Wallenrod – as wywiadu czy zdrajca polskiej literatury*, w: tegoż, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Warszawa 1989, s. 94: „Myślę, że inspiracją dzieła nazwanego *Konrad Wallenrod* było znalezienie się wśród obcych i dumanie nad rolą, jaką przyjdzie spełnić". Dodajmy: badacz swój komunistyczny akces w okresie stalinowskim odczytywał po latach także jako gest Wallenroda (?). Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Zaczęło się od „Hańby domowej"*, „Gazeta Wyborcza" 7/8 X 2006, s. 25: „Swoje zaangażowanie z czasów stalinowskich coraz bardziej bagatelizował, powtarzał, że w partii był tylko szarym członkiem: »Zaangażowałem się po stronie »hańby domowej« jako młody, niedoświadczony człowiek (...). Trwało to niedługo«. W wywiadzie dla pisma »Ład« w 1993 r. oświadczył, że był w PZPR »w celach wallenrodycznych – zresztą nierealizowanych«. I dodawał: „Poza krótkim epizodem 1950–1955 nie byłem nawet marksistą, deklarowałem to od 1956 roku"«.

tycznej") retoryki i konspiracyjnych inicjacji. Wtedy bywał, cokolwiek to znaczy, szczęśliwy:

> Prawdziwym sposobem na szczęście – powiada filozof – jest być dzieckiem poniżej pięciu lat w rodzinie, w której dziecko jest kochane i nic złego się nie dzieje. Inny sposób to być bogiem.[131]

W epoce trzeciej, rosyjskiej, Mickiewicz tworzy bohatera, który w imię przywrócenia owego szczęścia, stanu sprzed dorosłości (jednostka) i sprzed historyczności (naród) wciela się w rolę śmiertelnego człowieka-boga, zresztą – znów oksymoron – swoiście śmiertelnego-nieśmiertelnego, bo wstępującego po samounicestwieniu w eternalny wymiar słowa, mitu i, czego się twórca tego Golema nie spodziewał, realnego naśladowania przez powstańców Anno Domini 1830. Wallenrod-Mefisto, Wallenrod-Golem – przybywa do nas z... Skąd właśnie? Kilka jeszcze myśli, co nie mogą być nowe, wspomnijmy:

Zerwania i oderwanie

U samych źródeł Mickiewiczowskiego poematu leży zarazem długotrwały proces duchowych przemian, zapoczątkowanych w domu rodzinnym, jak i jednorazowe wydarzenie: zesłanie do Rosji, przypieczętowujące w konsekwencji tę całą długą drogę metamorfoz: od domu do szkolnych lat w Nowogródku, przez studia w Wilnie po „zesłanie" do Kowna, aż do katastrofy procesu filomackiego i zsyłki. To w istocie, z jednej strony, ciąg zerwań z domowym światem wyobrażeń i wartości. Do czasów studenckich przebiega on naturalnie. W Wilnie jednak Mickiewicz wkracza w świat zrazu obcy, „wielkomiejski", a patriotyczne wychowanie zaszczepione w szkole wiedzie go do w pełni świadomego rozpoznania swej kondycji jako poddanego imperium, zakładnika machiny wrogiego państwa. Odtrutką na to staje się filomacka konspiracja, ale i ona sprawia, że poeta zostaje w końcu pochwycony, ba, jak Walter Alf porwany z rodzimej Litwy w głąb Rosji, gdzie czeka go nie próba martyrologii, lecz równie ciężka próba „uwiedzenia" przez wykształcone elity zaborcze i niezbyt opresywne państwo. Zerwanie z kolei z tą sytuacją – wyjazd na Zachód – oznaczać musi ostateczne, bezpowrotne zerwanie z „rajem" Litwy-domu, wyimaginowanej krainy lat szczęśliwych, w końcu z Polską, z ojczyzną. Rosyjski etap to dla świadomości poety przekaz wieloznaczny: zesłanie, ale też słodki przymus, gdy nęcą miraże europejskiej sławy, atrakcje estetyczne takie jak młodoromantyczne wizje literatury, podzielane z „przyjaciółmi Moskalami", wreszcie nie takie znowuż drugorzędne dusery towarzyskie. Renoma wielkiego poety splatała się tu z renomą salonowego grajka, poety-pieszczocha, sławiącego damę po damie. Nie można być równocześnie litewskim wajdelotą i złotoustym trubadurem. Ten dysonans przenika na karty *Wallenroda*, gdzie „bardy" i „menestrele" wprowadzają pijanego („strugi wina trysły") Konrada w sen:

> Zarazem różni śpiewacy powstali:
> Tam Włoch otyły słowiczymi tony
> Konrada męstwo i pobożność chwali;

[131] *Sen, w którym żyjemy. Z profesorem Leszkiem Kołakowskim rozmawia w Oksfordzie Marcin Fabjański*, „Przekrój" 2006, nr 33/3191, s. 15.

Ówdzie trubadur od brzegów Garony
Opiewa dzieje miłośnych pasterzy,
Zaklętych dziewic i błędnych rycerzy.
Wallenrod drzemał, piosenki ustały;[132]

Tej lizusowskiej muzie przeciwstawia Mickiewicz „ostatnią litewską piosenkę" nuconą przez „ostatniego w Litwie Wajdelotę"[133]. Trudno w tym miejscu nie wspomnieć finałowych wierszy z cyklu sonetów miłosnych: *Danaidy*, *Ekskuza*, w końcu sonetu *Pożegnanie. Do D. D.*, w którym z furią odzywa się Mickiewicz-wajdelota:

Dziś odkrywam łakomstwo nowe w sercu twojem:
P o c h w a l n y c h   w i e r s z y chciałaś; marny pochwał dymie!
Dla nich więc igrasz z bliźnich szczęściem i pokojem?
N i e   k u p i ć   M u z y ! W każdym ś l i z g a ł e m   s i ę rymie,
Gdym szedł na Parnas z lauru wieńczyć cię zawojem,
I ten wiersz wraz mi stwardniał, żem wspomniał twe imię.[134]

Mickiewicz trwał więc w Rosji, w Odessie, Moskwie, w Petersburgu jak mały Walter Alf siedzący na kolanach srogiego, lecz kochającego Winrycha, porywacza-dobrodzieja, tyrana i preceptora, wprowadzającego go w świat nie prowincjonalnej, litewskiej, „pogańskiej" kultury, lecz w obieg idei europejskich elit (w *Wallenrodzie* – chrześcijaństwo, w życiu – romantyzm rosyjski):

Lata dziecińshva płynęły, żyłem śród Niemców jak Niemiec,
Miałem imię Waltera, Alfa nazwisko przydano;
Imię było niemieckie, dusza litewska została,
Został żal po rodzinie, ku cudzoziemcom nienawiść.
Winrych, mistrz krzyżacki, chował mię w swoim pałacu,
On sam do chrztu mię trzymał, kochał i pieścił jak syna.[135]

Rozdarcie, właśnie rozdarcie wewnętrzne trapi i poetę, i jego kreację poetycką. Pomyśleć, że sam Puszkin rozpoczął tłumaczenie *Wallenroda* na rosyjski![136]. W kontekście późniejszego sporu poetów i *Jeźdźca miedzianego* brzmi to jak spotęgowana ironia, ale wtedy mogło Mickiewiczowi imponować.

Ciąg zerwań z przeszłością nie miałby u Mickiewicza tak wielkiego znaczenia, gdyby nie osobliwe rozdwojenie jego „ja". Ma ono skłonności do zachowań skrajnie indywidualistycznych (pycha i narcyzm) i przy tym nie może się obyć bez jakiejś formy idealnej wspólnoty, którą pragnie na przemian władać, zabawiać, to znów pokornie jej służyć. Pragnienie samotności zderza się z chęcią symbiotycznego współżycia w środowisku, gdzie takie wartości jak żywa, egzaltowana przyjaźń i wolny obieg idei, transfer doświadczeń pisarskich i wspólnota przeżyć stają się czymś nie-

[132] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., s. 97.
[133] Tamże, s. 99.
[134] A. Mickiewicz, *Pożegnanie. Do D. D.*, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. I, *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 230.
[135] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., s. 106, *Powieść Wajdeloty*, w. 295-300.
[136] Zob. W. Woroszylski, *Kto zabił Puszkina*, Warszawa 1983, rozdział: *„Ze wszystkich Polaków obchodzi mnie jeden"*, s. 391: „Puszkin ze swej strony próbował przełożyć *Konrada Wallenroda*, ale poniechał tego po kilkudziesięciu linijkach, stwierdzając, że tłumaczyć poezji nie potrafi..."

odzownym. Tak patrząc: Mickiewicz „zdobywa" dla swej imaginacji tę wspólnotę w domu rodzinnym, na Nowogródczyźnie, odzyskuje ją wśród braci filomackiej, w końcu też traci w Kownie (choć Mickiewicz dobywa tu z siebie, jak pamiętamy, samobójcze niemal jęki, nie jest to etap najgorszy).

Finis przychodzi w imperium. Gdzie nici wspólnotowe rwą się ostatecznie[137], powstałą tak pustkę zapełnia nowe środowisko, w którego wymaganiach i poglądach pisarz nie musiał się od razu orientować. Europejskie i imperialne, kosmopolityczne i rosyjskie towarzystwo oczarowało poetę, czemu wdzięku dodały erotyczne przeżycia odeskiego okresu. Porwany z ojczyzny zesłaniec poczuł się wśród śmiertelnych wrogów jak swój wśród swoich. Na chwilę. W *Wallenrodzie* – kompensacyjnie – sytuacja się odwraca: mściciel wkracza w świat wrogów z premedytacją, by sposobem lisa i węża kąsać oraz mordować. Lecz – ! – i w *Wallenrodzie*, gdzie zemsta ma nie momentalne, lecz wieloletnie sprofilowanie czasowe, trwa latami, bohater zakorzenia się we wspólnocie, którą ma niszczyć. Przynajmniej w trzech jej wymiarach: w uniwersalnym człowieczeństwie, którego nie sposób odmówić Krzyżakom, w wysokiej, ogólnoeuropejskiej kulturze, w końcu – w chrześcijaństwie, tym uniwersalistycznym systemie wierzeń, gdzie przykazanie „kochaj bliźniego swego jak siebie samego", a nawet więcej, bo także nakaz miłowania wrogów są na porządku dziennym i są czymś naturalnym. Ta *theoria* chrystianizmu go kusi, *praxis*, mordy Krzyżaków – odrzucają. W *Wallenrodzie* mamy więc przewrotnie skonstruowany autoportret Mickiewicza: chce być we wspólnocie hołdującej uniwersaliom kultury światowej i musi ją wyklinać jako matko- i ojcobójczynię. Z tego chaosu rodzi się rada Mefista, tego cienia podążającego za każdym: „Tyś niewolnik, jedyna broń niewolników – podstępy"[138].

Zerwania, ambiwalencje w odbiorze nowego środowiska rosyjskiego – to wszystko usprawiedliwiało (z pozoru) wallenrodyzm. Cóż, kiedy nawet jeden z wcale licznych reprezentantów rosyjskiej elity, znakomity Władimir Toporow, powiada niemal po dwustu latach o polsko-rosyjskiej waśni:

> Polska to chore, krwawiące sumienie Rosji, jej wina, dotąd nieodpokutowana. Można powiedzieć jeszcze wyraziściej i ściślej – to zbrodnia rosyjskiej władzy i wina społeczności. I tej części społeczności, która rozumiała, że dzieje się coś strasznego – i milczała (niech by tylko milczała: czasy były okropne, ale milcząc starała się nie widzieć, nie pamiętać, zapomnieć, czyli wewnętrznie zdradzić kraj i naród polski w nieszczęściu), i tej jej części, która sądziła, że tak właśnie powinno być, że wszystko to jest słuszne i nawet pożądane. Jest ona niegodna, by nazywać siebie, nobilitującym w pewnym sensie, określeniem „społeczność". Na szczęście znamy ludzi z wrażliwym sumieniem i poczuciem sprawiedliwości, których stanowisko i zachowanie były nienaganne. Na nasze nieszczęście było ich niewielu.[139]

[137] Pozostają oczywiście listy do przyjaciół (cenzurowane), ale są już one sferą autokreacji dokonywanej z oddali. Celnie rejestrował ten „problem listu" K. Cysewski: *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, w: tegoż, *Między teorią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002, s. 283: „Autokreacja uświadamia wyraźnie »przejście« pomiędzy biografią a fikcją literacką, jest zjawiskiem granicznym między biograficznym a literackim aspektem epistolografii". Autokreacja to surogat, konsekwencja braku osobistego kontaktu.

[138] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., s. 108, w. 343.

[139] W. Toporow, *Odpowiedź literatury rosyjskiej na pierwszy rozbiór Polski*, przeł. B. Żyłko, „Teksty Drugie" 2006, nr 1/2, s. 88.

Jakże, skonstatujmy, nieporównanie silniejsze emocje towarzyszyły relacjom rosyjsko-polskim w trzydziestych latach XIX wieku... Mógł się Mickiewicz przed sobą tłumaczyć tak: pochwalam skrytą zbrodnię, bo rachuba zbrodni wroga wielka, bo siebie (Wallenroda) składam w ofierze za lud mój. Skrajności wallenrodyzmu odpowiadają krańcowości Mickiewiczowskiego rozdarcia wewnętrznego w Rosji, są równe atrakcyjności wrogiej kultury i stopniowi zbliżenia do niej. Ten węzeł gordyjski przecina pisarz ostrym i okrutnym cięciem miecza myśli *Wallenroda.*

Musiał – poniekąd – tak się odciąć, zbliżywszy się niebezpiecznie do granicy zdrady. Cytowany na początku rozważań Koźmian już widział go w roli Judasza i jurgieltnika na żołdzie imperatorskiej dyplomacji. A przecież wielu uległo koszeniu. Rosja usypiała u poety czujność moralną, a gdy ta się obudziła, zareagowała gestem nieprzebudzonego do końca człowieka, który nie wie, czy jeszcze śni, czy widzi jawę. „Zostawcie mnie!" – to też mówi poemat. Ale mówi niekonsekwentnie, w masce, grubej masce. Niekonsekwentnie, bo raz jeszcze wydaje go poeta z wiernopoddańczym adresem do cara.

To zesłanie jest bowiem także – jak „przygody" poetyckiego herosa – ciągiem rozmaitych inicjacji: intelektualnych, erotycznych, towarzyskich, poetyckich i pod koniec pobytu w Rosji lub wtedy, gdy na Krymie zagląda w przepaście: duchowych (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*)[140]. Drobnoszlachecki ethos zmienia się w ethos europejskiej elity, szkolna estetyka oparta na klasyce antyku i XVIII-wiecznym klasycyzmie zmienia się oświeceniowo-wolteriański, a potem wczesnoromantyczny kanon sztuki. Mickiewicz – poprzez zesłanie, tak jak ci Litwini z poematu poprzez wojnę z Zakonem – ze świata regulowanego cyklami natury, żyjącego mitycznym porządkiem czasu prac i świąt, naturalnym rygorem ludzkiego żywota rozpiętego od narodzin przez młodość, ożenek, dojrzałość po kres dni – przechodzi do żywiołu z jednej strony podporządkowanego wyemancypowanemu „ja" (żyję jak chcę), z drugiej strony do świata niezależnej od natury cywilizacji miejskiej (patrz: *Zima miejska,* Wilno), wolnomyślicielskiej, obcej wobec rustykalnej „ubożyzny"[141]. Z trzeciej strony „wieśniak" wkracza w świat historyzmu, historyczności i po prostu „Historii". Od powiatu, gdzie granice wytyczają sąsiedzkie miedze, do Europy, gdzie tworzą je militarne kordony, fortece itp. – to także ta droga Mickiewicza. Najazd Krzyżaków na żyjących w kosmosie wszechotaczającej natury Litwinów można uznać w *Konradzie Wallenrodzie* za obraz inwersji Historii w znaturalizowaną świadomość Mickiewicza. Myślę o wtargnięciu nie książkowym, lecz takim, które odczuwa się na własnej skórze, a takie przeżył poeta w Wilnie, Kownie i Rosji.

Dziecięce jeszcze wspomnienia i refleksy wkroczenia Napoleona na Litwę miały wyraźnie mityczny i mitogenny charakter, co w rozbudowanej formie objawi się

---

[140] Zob. J. Brzozowski, *„Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu". Uwagi o „Ałuszcie w dzień" i krymskim cyklu,* w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 XII 1988,* red. H. Krukowska, s. 103-118.

[141] Taką wiedzę o cywilizacji Zachodu i Wschodu można było, co jasne, zdobyć podróżując. Por. K. Lach-Szyrma, *Przedmowa,* do: tegoż, *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej,* opr. P. Hertz, Warszawa 1981, s. 11 [podkr. – J. Ł.]: „Nie potrzebuje autor uwiadamiać czytelnika, że pisząc o Wielkiej Brytanii pisze o kraju z wielu miar nader ważnym, w którym porządek społeczny we względzie naukowym, moralnym i politycznym doszedł do pewnego stopnia dojrzałości. To się następnie z samego pisma okaże".

w *Panu Tadeuszu*. Chaos wyobraźniowy porządkuje tam mit. Ale *Wallenrod* to tylko próba mitu. O tym potem. Dopiero przedmowa III cz. *Dziadów* wpisuje doświadczenie całego pokolenia (a nie tylko Mickiewicza) w mityczną ramę, ale już ewangeliczną. Potem rozbudowuje tę ramę mesjanizm *Ksiąg narodu polskiego...*[142], a wreszcie pojawia się już nie rozpisane w fabule mitycznej, lecz „pionowe" pragnienie z jednej strony wiecznościowej partycypacji w Boskości (*Zdania i uwagi*, *Widzenie*), jak i – z drugiej strony – egzystencjalna wola duchowego oczyszczenia, renaturalizacji życia duszy, ducha na wzór pierwszych, domowo-rodzinnych doznań (liryka lozańska). Nie oznacza to odrzucenia rozumu i działania. Raczej wskazuje na pragnienie – może niemożliwej? – syntezy indywidualizmu i wspólnotowości („soborowości")[143], prawdy serca i rozumu, mistyki i czynu (a nie: słowa poezji i czynu), logosu i czynu (tego, co mówię i czynię), Logosu i egzystencji (zamysłu Boga wyrażonego w Jego Słowie i zharmonizowanej z nim głębokiej biografii). To marzenie o stanie, jaki kumulowałby w sobie same opozycje: *mythos-logos-ratio-ekstasis-praxis*. W *Wallenrodzie* bohater wspina się na ten myślowy Olimp, chwytając się tylko rozrośniętego „ja", idei ojczyzny, zdemonizowanego fantazmatu wroga, opozycji natury i historii oraz wyobrażeń szczęścia osobistego i szczęścia w ojczyźnie[144].

Czym jest ów serial zerwań z finalnym oderwaniem od kraju lat dziecinnych? Mickiewicz traci: stabilność egzystencjalną i wspólnotową, naoczny obraz natury, zmieniający się teraz w obraz natury spustoszonej przez historię. Od fantazmatu historii-ruiny-pamiątki, tak silnego w poezji filomackiej i *Grażynie*, przechodzi do wyobrażeń historii nieustająco rujnowanej, wrącej, kipiącej nienawiścią, a nie tej ewokującej melancholijne obrazy. Zyskuje: dorosłość, lecz nie jako człowiek epoki złotego pokoju. Jako człowiek wieku wojen. Ów osobliwy „zysk" to tożsamość niebezpiecznie rozdarta, po raz pierwszy odczuwająca w rozkosznym krymskim seraju wstrząs tragiczny, głęboko utajony zresztą. Kufer pamięci, z jakim wjeżdża do Rosji, jest pełen. To przynajmniej cztery obrazy świata: ten sarmacko-barokowy, szlachecko-staropolski z przemożnym wpływem łacińsko-chrześcijańskich wyobrażeń prowidencjalistycznych i mesjańskich; dalej – obraz świata kultury antycznej, klasycznej, grecko-rzymskiej, przyswojony w szkole; potem: liberalne i nawet, w porywach! – libertyńskie oświecenie *á la* Voltaire, Réstif de la Bretonne, Helvetius i inni[145]; w końcu: rewolucyjny typ „światood-

[142] Podobną opinię wyraża Michał Kuziak w rozprawie: *Kłopoty z mitem* (*w związku z prelekcjami paryskimi Mickiewicza i nie tylko*). *Zarys problemu* (maszynopis udostępniony przez Autora).

[143] Mickiewicz w jakiś tajemniczy sposób zbliża się tu do tradycji duchowości wschodniej. Zob. rozprawy: H. Krukowska, *Bóg Mickiewicza na tle apofatyzmu wschodniego chrześcijaństwa*; W. Supa, *O kategoriach łaski i soborowości w powieści Borysa Pasternaka „Doktor Żywago"*, obie w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, dz. cyt., s. 329-337 i 213-228. W. Supa pisze: „Istota soborowości w prawosławiu przejawia się również w tym, że w Cerkwi przezwycięża się to, co stanowi przegrodę między ludźmi" (s. 226).

[144] Osobliwe, a nawet zadziwiające stanowisko w ocenie wallenrodyzmu formułuje w 1989 roku J. Trznadel, dz. cyt., s. 92: „Nierealna okazała się także nadzieja, że gdzieś, ktoś zrobi zawrotną karierę, wchodząc na najwyższe szczeble zaborczej władzy, aby tam prowadzić wielką politykę korzystną dla Polski, a destrukcyjną dla państwa zaborczego. Papierowość tego pomysłu była oczywista. Posłużył on raczej po powstaniu 1830 roku, jak donoszą nam o tym badacze, dla tworzenia alibi dla różnych malutkich Wallenrodów, usprawiedliwiając ich pięcie się ku karierze w zbytniej zażyłości z carem". A przecież Trznadel swój flirt z komunizmem nazwał w 1992 roku próbą wallenrodyzmu. Czyżby i on wallenrodyzował w imię papierowej idei?

[145] Por. J. T. Pokrzywniak, *Mickiewicz o pisarzach polskiego oświecenia*, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni...*, dz. cyt., s. 223-246.

czucia" proponowany przez sentymentalizm Rousseau i Sterne'a, a w konsekwencji metafizyczny „światoobraz" i estetyka romantyczna rodem z kraju Schillera, Goethego i Jean-Paula. Dodałbym piąty element: istniejący na razie *in potentia*, a mianowicie imaginarium przedstawień kultury Zachodu, tej z Północy (Niemcy) i z Południa (choćby Italia), który raz boleśnie, raz radośnie ziści i wcieli się po ucieczce z Rosji[146]. Ale wtedy ów bagaż wyobrażeń o człowieku i świecie wzbogaci, przemożnie wpływając na całą myśl i czyn Mickiewicza, Rosja jako doświadczenie tego, co „bliskie/inne", „przyjemne/wrogie", „niewolące/wyzwalające".

Do Rosji Mickiewicz wwiózł i stamtąd wywiózł także coś, co się intelektowi i słowu wymyka. Kto wie, czy to go nie ocaliło. To irracjonalna, istotowa więź z duchem miejsca, Litwą; istotowa, irracjonalna więź z naturą w jej polskim kształcie. Jakże bystrym młodzieniaszkiem był Zygmunt Krasiński, piszący o *Wallenrodzie*:

> Wszystko na tym świecie związane jest z całym wszechświatem; stąd pochodzi, że jest nieskończoność więzów łączących każdy przedmiot z tem, co go otacza; i te to właśnie stosunki Mickiewicz umie odkryć i wyrazić. Prawda jest najwydatniejszym pięknem jego obrazów, ta prawda, której inni jeszcze nie odnaleźli, i nie podejrzewali nawet.[147]

Toż samo konstatowała księżna Zinaida Wołkońska. Opisując Mickiewicza w chwilach oczarowania salonowym żywotem, dała też mocny portret poety-nostalgika, zrywającego z wielkoświatowym eskapizmem na dźwięk słowa „Litwa":

> Albo też może zgryzota ciąży na jego myślach, jak łańcuch na ręku więźnia? Ależ nie! dusza jego jest wolna i czysta. Widok cnoty jest dlań bez wyrzutu. Czyn szlachetny, wzniosłe poświęcenie, wszystko co prawdziwe i piękne rozrzewnia go i podnosi. Dźwięki czułe i wzniosłe przejmują go radością świętą, bo melancholiczną... Lecz starczy, by padło jedno słowo, radość jego gaśnie. Oczy jego utknęły nieruchome na przedmiocie, który oglądały z zajęciem, żywy rumieniec zabłysnął na twarzy... dusza cudzoziemca powtórzyła imię jego ziemi rodzinnej. Wiatr Litwy poruszył struny tej harfy eolskiej. Wtedy bard puszcz wznosi śpiew potężny. Rozlewa wokoło siebie swą myśl i duszę. Przemawia do wszystkich bez różnicy, widzi przy sobie tylko braci...[148]

Do Rosji zabrał Mickiewicz konflikt: symbolu (= natura) i rozsądku, czyli irracjonalnej więzi z naturą-Litwą-domem oraz racjonalnego pragnienia spełnienia się w wielkim świecie. Zabrał ze sobą konflikt kondycji człowieka żyjącego w niewoli, ale wśród rodaków i satysfakcjonującego zniewolenia wśród przyjaciół-wrogów. Takie to były paradoksy[149]. Głęboko wrastające w *ego* poety, co dopiero zaczynał „wieszczą" drogą. Ostrze wallenrodycznej myśli rozcięło węzeł, ale zraniło też – tak Mickiewicz myślał po listopadowej insurekcji – wspólnotę, której miało bronić. I poeta, i bodaj część narodu, nie mówiąc o Rosjanach – poczuli się duchowo zranieni. Ale – *nolens*

---

[146] Zob. J. Krasuski, *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 2004, rozdział I: *Mickiewicz*, s. 19-61; A. Walicki, *Francja w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa 2006, s. 205-232; K. Różańska, *Mickiewicz i Niemcy*, w: *Mickiewicz daleki i bliski*..., dz. cyt., s. 227.

[147] Z. Krasiński, „*Konrad Wallenrod*", dz. cyt., s. 227.

[148] Cyt. za: W. Woroszylski, dz. cyt., s. 389.

[149] Jeszcze dosadniej rozumuje E. Szymanis, dz. cyt., s. 75: „*Konrad Wallenrod* był bowiem utworem, w którym pękł narastajacy od lat wrzód polskiego romantyzmu. Miał (...) rację Kazimierz Wyka, kiedy pisał, że spór klasyków z romantykami był »pseudonimizacją treści politycznych«".

volens – *Wallenrod* to i dzieło zbawienne, to nerwowe zerwanie z mrzonką o historycznej, uniwersalistycznej inkulturacji w Rosji, w świecie sławnych, sytych, ale zaprzedanych obywateli królestwa sztuki. Albo chcieliśmy mieć poetę narodowego, niechby i takiego co z *Wallenrodem* pobłądził – albo lojalnego pupila rosyjskich salonów.

Mit/antymit

Poemat o Litwinie-mistrzu krzyżackim jawi się niczym dzieło paradoksalne także jako literacka próba mitu lub tylko mityzacji biografii indywidualnej. To próba mitu zrealizowana jako narracja w istocie antymityczna. Niespodziewane są też jej konsekwencje. Indywidualistyczna mitobiografia literacka zostaje odczytana jako mityczne doświadczenie pokoleniowe. Dzieło Mickiewicza postrzegać wolno jako jeszcze jedno usiłowanie zmierzenia się z własnym *ego*. W II i IV części *Dziadów* to „ja" wpisało się w obrzędową ramę ekspiacyjną, ale wyraziście i ją zdominowało (Widmo, finał „samobójczy" IV części) czy nawet przekroczyło i rozbiło. Stąd usiłowanie wpisania podmiotu w taką fabułę, w której mogłoby ono – jakby odbijając się w przeciwnym kierunku od bieguna ekspiacji – zrealizować się w pełni w swym hiperindywidualizmie. To *Wallenrod*. Pragnienie bycia we wspólnocie zastępuje tu jednostkowe działanie za wspólnotę o takiej skali napięcia dramatycznego, iż heros nabiera zrazu cech jakiejś „nadjednostki", a cykl jego etycznie wątpliwych działań zamienia się w *quasi*-mityczną narrację z wyraźnie uszeregowanymi mniejszymi fragmentami, mitemami[150]. Dylematy wspólnoty w opresji, tę „słuszną" sprawę rozwiązuje desperackie, „niesłuszne" działanie, w którym pragnienie zbawienia innych niebezpiecznie łączy się z mściwością, wodzostwo z podstępem, doświadczenie krzyżackiej wspólnoty z pełną frasunku samotnością owego giganta czynu.

Quasi-mityczność *Wallenroda* rodzi się i zrodzić się mogła tylko na symbolicznej podstawie. Co jest tą podstawą? Po kolei: Litwa-symbol najświętszych wartości. To, co immanentne, ziemskie ulega tu przeszacowaniu, deifikacji. Jeszcze głębiej niż obraz pierwotnej Litwy-symbolu sięga obraz nieskażonej Natury-symbolu stanowiącej tu prawdziwy absolut. Ale głębiej niż owa Natura-symbol jakby nic się już nie ukazywało w poemacie: żaden Bóg, żaden Stwórca. Za to na powierzchni owej Natury walor symboliczny – oddziałujący na duszę Konrada czy Aldony – mają każdy kamień, liść, źdźbło trawy, ewokujące irracjonalne, głębinne treści, także przez zmysłowe pobudzenie wzroku, węchu, słuchu, dotyku...

Nic dziwnego, iż na gruncie takiego *numinosum* Natury zjawić się musi – jako jej emanacja i personifikacja – postać bohatera, którego aktywność formuje się w ów

[150] Oczywiście, nawiązuję do koncepcji mitu Paula Ricoeura, Mircei Eliadego, Gilberta Duranda. Zob. też biblistyczne rozumienie mitu: ks. J. Kudasiewicz, *Biblia – historia – nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1986, s. 212-213: „W tym nowym ujęciu mitu narzucają się przede wszystkim dwie rzeczy: 1) Aspekt psychologiczny mitu, czyli to, co prowokuje jego powstanie; według współczesnych badań nie jest to już czysta wyobraźnia, nieświadomość, uczucie ani też czysty intelekt, lecz władza intuicji, która ma swe korzenie w najgłębszych pokładach duszy ludzkiej, jest to władza (*facultas*) intuicyjnego chwytania rzeczywistości niewidzialnych, a nawet transcendentnych. 2) Drugi aspekt, jeszcze dla nas ważniejszy, to aspekt językowo-literacki: wyrażenie ludzkim językiem tej poznanej intuicyjnie rzeczywistości transcendentnej. Mit więc oddaje w formie intuicyjnej tajemnicę, posługując się przy tym opowiadaniami o bogatej skali imaginacyjnej".

niby-mityczny szereg narracyjny. Działa on w imię zanurzonych w głębi natury, jakby pionowych, irracjonalnych treści, ale jego kolejne czyny formują się w linearny, poziomy szereg działań. Pierwotna Litwa żyje klasycznym rytmem cyklu natury i cyklicznych powtórzeń mitycznych wyobrażeń kosmo- i teogonicznych. Gdy wkracza w nią Historia bez początku i kresu[151], okazuje się ona żywiołem chaosogennym. Konrad pozostaje jedną nogą w świecie owej przedhistorycznej harmonii, cyklicznie ponawianej opowieści mitycznej, drugą tkwi w dziejowości. Metahistoryczny porządek, jaki Historii bez początku i końca nakłada Chrześcijaństwo, pociąga go duchowo i intelektualnie, ale nie wydaje się, by bohater uwewnętrznił go w pełni. Zwycięża „irracjonalne" *numinosum* litewskie. Ale zwycięża mieczem. To tryumf jednak chaosu, jaki wnosi Historia, a nie pierwotnego piękna Natury.

Jeśli mit jest: a) symbolem rozpisanym w narrację, b) odsłaniającym to, co Boskie, c) porządkującym czasoprzestrzenny i egzystencjalny chaos w kosmos odnawialny cyklicznie, to *Wallenrod* jest antymitem. Na fundamencie symbolu rozkwita tu w imię ocalenia Litwy-sacrum-symbolu-*numiosum* opowieść pseudoeschatyczna zrobiona z materii historii: czynów człowieka-dziecka Litwy-symbolu, co działa jak wrogi owej symboliczności Krzyżak: zdradza, knuje, morduje, wytraca. „Mit" wallenrodyczny – inaczej niż narracje mityczne – nie transcenduje ku jakiejś nieznanej: rozumowo nieogarnialnej rzeczywistości, lecz zamiast objawienia natury bóstwa oferuje objawienie natury owej figury soterycznej, jaką mieni się sam Konrad. Ta skrajna detranscendentalizacja i zarazem immanentyzacja *quasi*-mitu wskazuje też na wybitnie indywidualistyczny charakter projektu, wprost narcyzm *ego* herosa.

Poema Mickiewicza mają wszelkie cechy dzieła zaprowadzającego w świecie przedstawianym nie ład, lecz pełen tajemniczej aury chaos. Spójrzmy: dzieło nie kończy się obrazem szczęśliwej wspólnoty, lecz popadającego w histerię i zdradzonego państwa krzyżackiego oraz wizją wpatrzonych w swą własną „chwałę" niszczycieli-zbawców: Konrada, Halbana i Aldony. A Litwini – gdzie? Otóż w konstrukcjach mitycznych *soter*, heros, ofiarnik-zbawca działa zawsze dla wspólnoty, która w mitycznej opowieści istnieje *hic et nunc*, realnie, słownie uobecniona[152]. Litwini z *Wallenroda* to Litwini zapamiętani, wspólnota dzieciństwa i młodości. Dziwnie znikają oni w drugiej części poematu, a na plan pierwszy wysuwa się dobrodziej Litwinów: Litwin-zdrajca-Mistrz krzyżacki. Z pewną przesadą rzec można, iż Konrad zdradza nawet litewską wspólnotę na rzecz swego zogromniałego „ja". *Wallenrod* to zarazem mityczna w narracyjnym kształcie opowieść i antymit jako objawienie skrajnie indywidualistycznych skłonności bohatera.

Mityczny heros, fundator opowieści podlega tu deifikującemu całopaleniu, samounicestwieniu (złośliwiec mówić by mógł: to *quasi*-mit antropofagiczny, pożerają-

---

[151] W poemacie zderzają się: cykliczna wizja czasu kultury pierwotnej, wiara w Opatrzność, czas egzystencjalny jednostki i ponadtemporalny wymiar mitycznego czy paramitycznego trwania. Ponieważ zwycięża (subiektywnie) ta ostatnia wartość, to i chrześcijańska, i pogańska wizja dziejów ulegają dewaluacji. Czas, w którym żyje „ja" wallenrodycznego indywiduum, to czas-wieczność wyobrażonego mitu.

[152] Tymczasem Litwini, których oswabadza Konrad, to tylko – jako zbiorowość – konstrukcja pamięciowo-słowna. Jako grupa, masa, rzesza – niemal nie istnieją. Żyją jak postać z apokaliptyczno-eschatologicznego scenariusza. Historia jest dżumą, Konrad antidotum. Por. P. Barabasz, *„Apokaliptische Landschaften". Medytacja nad końcem świata w kulturze ludowej*, „Barbarzyńca. Pismo Antropologiczne" 2005, nr 10, s. 18-24.

cy swego twórcę). Rekapitulacja tej opowieści możliwa jest tylko symbolicznie. Mickiewicz nie przewidział, iż to powtórzenie opowieści w lekturze wznieci takie emocje, że symbol-Litwa i imperatyw czynu bez oglądania się na jego realne konsekwencje pochłoną racjonalne władze sądzenia, rozsądek młodych czytelników[153]. Indywidualne, wzniosłe, jakże wzniosłe! – samozniszczenie i zbiorowa wiktoria Litwy – to możliwe było tylko na papierze: powstańcy listopadowi nie chcieli wiedzieć, że możliwy jest, na gruncie historycznym, a nie poetyckim, inny finał: klęska i jednostek, i pokolenia, i narodu. Myślę jednak, że z *Wallenrodem* czy bez – insurekcję można było tylko odwlec. Przeciw cynizmowi rachub imperialnych wystąpiła tu irracjonalna siła symbolu obleczonego w pseudomityczne szaty, siła, która zawsze jest mocniejsza niźli jakiekolwiek polityczne knowanie. Rzecz w tym, iż symbol, by ewokować swe irracjonalne treści, posłużył się w *Wallenrodzie* racjonalną rachubą rodem z arsenałów tych, których nie chciał pokonać, a unicestwić: zaborców[154]. Wyobraźnia wykreowała tu w imię symbolicznego dziedzictwa antymit, który odczytano jako wzorzec działań zbawczych[155]. Nie przeceniajmy słowa poezji: poemat tylko skupiał w jednym punkcie emocje grupowe – i to nie wszystkich.

Ta niby-mityczność *Wallenroda* widoczna jest też na płaszczyźnie podmiotowych rys i pęknięć związanych z kreacją bohatera w masce. Heros mityczny nie może być i nie być, a co za tym idzie nie wolno mu kimś być i nie być. Tak jak musi mieć określony status ontologiczny, tak jasny winien być jego status tożsamościowy: *Jedermanna*, człowieka wspólnoty etnicznej (polskiej czy włoskiej, baskijskiej czy irlandzkiej). Pytanie zżerające Konradową duszę brzmi: kim jestem? Sięga ono głębiej niż dylemat: Litwin czy Krzyżak, poganin lub chrześcijanin. Wkracza w fundamentalne pytanie: czy podejmując zdradzieckie dzieło wobec jedynych ludzi w imię innych ludzi – jestem jeszcze człowiekiem? Czy mam coś wspólnego z dobrem i miłością? O dziwo, wprawdzie o ile „ja" wydaje w finale wyrok na ciało: umrzeć! – o tyle sam podmiot imaginuje sobie, iż jest to maksymalne dowartościowanie *ego*, transcendujące je ze świata Historii, natury i zbiorowości w nieśmiertelny logos wieści, powieści, mitu – o charakterze jedynie ziemskim, a tym samym bezboskim. To złudzenia. W mitach o charakterze soterycznym i sakralnym z kręgu kultury europejskiej, źródłowej dla Mickiewicza, samobójcza desperacja zostaje zazwyczaj uchylona przez nadprzyrodzoną interwencję (ofiara Izaaka, też ballada *Świteź*), a figurę desperata, co się zabija, zastępuje figura ofiary pokornego sługi Bożego (św. Jan, inni święci) lub ofiary tragicznej (model Ifigenii). Za dużo w Konradzie samouwielbienia oglądanego we własnym zwierciadle tragiczności, by nadawał się on na bohatera wspólnoty wyznającej wiarę w Boskość inną niż romantyczne, rozdęte „ja".

---

[153] Zob. R. Przybylski, *Symbolika powstania listopadowego*, w: *Powstanie listopadowe 1830–1831. Geneza – uwarunkowania – bilans – porównania*, red. J. Skowronek, M. Żmigrodzka, Wrocław 1983; P. Szarota, *V – jak zwycięstwo. Symbole, znaki i demonstracje patriotyczne walczącej Europy 1939–1945*, Warszawa 1994.

[154] E. Podrez, *Rola wyobraźni w kształtowaniu świadomości moralnej*, w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza*, red. E. Podrez, A. Czyż, Warszawa 2002, s. 43; „Wyobraźnia nie daje odpowiedzi na najważniejsze pytania, ale podsuwa obrazy i wzorce, kieruje uwagę i wrażliwość człowieka na to, co ukryte. Nie może zastępować poznania ani dominować nad zmysłami, odczuciami i doznaniami". Otóż – jednak ona to może!

[155] Stąd też rozczarowanie tym, że Mickiewicz w powstaniu nie uczestniczył: por. M. Gosławski, *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*, w: tegoż, *Wybór poezji*, opr. J. Lyszczyna, Katowice 2005, s. 95-98 (pisane: *13 czerwca 1831 r. Warszawa*).

Widać w tym transpozycję dylematu Mickiewicza: kim tu, w Rosji, jestem? Złotoustym bawidamkiem i trubadurem, panegirystą sonetowym czy wykorzenionym wygnańcem? Jestem Owidiuszem zesłanym do „lodowatego" Tomis nad Morzem Czarnym czy dworakiem rozgniewanego cezara?[156] Te ciemne treści, wątki – inne niż w *Biesach* Dostojewskiego, choć równie niszczące[157] – musiały znaleźć wyjaśnienie oraz uporządkowanie. Co zdumiewa: uporządkowanie okazało się tyleż dwuznaczne, ileż ambiwalentne były przeżycia w Rosji. Antycarski poemat w masce dwakroć ukazał się w Petersburgu-Babilonie, a za drugim razem poeta sławił ojca ludów imperium, czyli cara. Słusznie oburzał się Czeczot, widząc w życiu rosyjskim Mickiewicza groźbę zmoskalenia[158]. *Wallenrod* miał być takim ukrytym ciosem w serce tyranii, ale... Ciągle „ale"! Mickiewicz wszakże przy jednoznacznym potępieniu imperium, cara i znieprawionych przez mentalność imperialną elit, z Puszkinem włącznie, nie chciał na szczęście przyjąć do wiadomości, że Rosjanie to nie-ludzie, że brak im kultury, talentu i *in toto* misji dziejowej. Nie brak. Lecz aż do finału IV kursu *Les Slaves* pisarz nie wie, co z tym zrobić, z „tym" rezerwuarem kultury, siły i człowieczeństwa, jakim była Rosja. Złą Rosję wyklinał, dobrej nie widział. III cz. *Dziadów* kończył osobliwą figurą: „przyjaciół Moskali". „Moskal" to brzmi źle. „Przyjaciele" – hm, chyba pisze to bez ironii? Jestem przekonany, iż właściwym komentarzem do „przyjemnego zesłania" w Rosji i do zbawicielskiej katastrofy wallenrodycznego nadczłowieka, Konrada, są słowa z tego właśnie wiersza:

Poznacie mię po głosie; pókim był w okuciach,
Pełzając milczkiem jak wąż, łudziłem despotę,
Lecz wam odkryłem tajnie zamknięte w uczuciach
I dla was miałem zawsze gołębia prostotę.
Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy.
Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga
Będzie jak psa szczekanie, który tak się wdroży

[156] Zob. E. Wesołowska, *Cyceron i Boecjusz, czyli sytuacja pokusy i upokorzenia*, w: tejże, *Rzymska literatura wygnańcza u schyłku republiki, początków pryncypatu i wczesnego cesarstwa*, t. I, *Cyceron i Seneka*, Poznań 2003, s. 279-291.

[157] Por. J. Trznadel, dz. cyt., s. 92: „Natomiast Dostojewski w *Biesach* (...) ukaże, jak szczytna idea wplątana w bezwzględne i niemoralne metody, zaczyna zżerać sama siebie".

[158] M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, dz. cyt., s. 50-51: „Utrzymując się stale w podobnych nastrojach, Czeczot wygotował na Nowy Rok 1827 reprymendę dla Mickiewicza. »Czeczot oburzał się na jego stosunki przyjazne z Moskalami – pisze Kleiner – i posłał mu na czterech stronach formatu 4°, w dwu kolumnach drobnym pismem zapisanych, nauki w duchu twardych przepisów Starego Testamentu, z nienawiścią patrzącego na obce narody – nauki z Ksiąg mądrości, Przypowieści i Ekklezjasty; główną myśl mieścił w przestrodze: ›Abyś był wyrwany od cudzej niewiasty‹... Na oskarżenie o zbyt poufałe stosunki z Moabitami-Rosjanami Mickiewicz odpowiadał żartobliwym pouczeniem o konieczności właściwego rozdzielania i łączenia sfer: obiady, tańce i śpiewania z rosyjskimi przyjaciółmi bynajmniej nie oznaczają jakiejś zdrady polskich ideałów. Poeta wyraźnie uważał, że życie towarzysko-salonowe nie kazi i nie brudzi. Zjedzenie ›bifsztyka Moabitów‹ nie przynosiło uszczerbku jego patriotyzmowi. Zapewne, trudno to było wytłumaczyć Czeczotowi, który znajdował się na zesłaniu w zupełnie innych warunkach niż Mickiewicz i pielęgnował w sobie postawę »nieprzekupnego«".

Do cierpliwie i długo noszonej obroży,
Że w końcu gotów kąsać – rękę, co ją targa.[159]

Pełzał jak wąż, ale wąż zmieniał się w gołębia, spiskowiec-wąż ma oblicze prostodusznego kompana Moskali o gołębim sercu; gołąb wyleciał z okucia państwa-klatki carów i leje truciznę, by uwolnić okutych Moskali wbrew nim samym. W końcu: jeśli „przyjaciele Moskale" nie przyjmują wyzwolicielskiej trucizny od węża-gołębia, upodabniają się do wściekłych, szczekających psów. Takie to wszystko „proste" jak żywot Waltera Alfa-Wallenroda[160]. Wprawdzie w III cz. *Dziadów* zmienia się „ja", pokornieje, niejako też zastępuje je „ja"-zbiorowe filomatów-więźniów, Halbana wyręcza ks. Piotr, a Aldonę zmienia dziecię Ewa-mistyczka, ale *Ustęp* i *Do przyjaciół Moskali* pokazują, iż nieprzezwyciężony pozostał – trudny do pojęcia – głęboki uraz do Rosji, połączony z szacunkiem dla Rosji idealnej, lecz nieistniejącej. Im dalej był poeta od Litwy, tym bardziej rosła jej wartość, choć zmieniała się taktyka jej wyzwalania z rąk Moskali-łupieżców, którym równolegle imaginacja przydawała coraz więcej demonicznych cech.

Bohater w masce z zamaskowanego poematu napisanego przez poetę-węża-gołębia w masce: oto skala komplikacji. Makiawelizm do potęgi trzeciej, doprawdy! Jednego nie można Mickiewiczowi – i to go w wielkim stopniu tłumaczy – zarzucić: że uległ pokusie lojalizmu, że dał się wciągnąć w wiernopoddańczy głos serwilistów. Mało brakowało i... lepiej nie myśleć o tym[161].

Konrad Wallenrod i tak musiał powstać. Nienasycone „ja"-widmo, „ja"-upiór, które rozbiło obrzęd II cz. *Dziadów*, potem uciekło, zniknęło z chaty Księdza, w poemacie dokonało inkarnacji w ciało i historyczny kostium. W nich mogło się zadomowić, rosnąć, uzewnętrzniać skutecznym działaniem, zarazem narcystycznie autoadorować i marnieć ze zgryzoty. To „ja" porzuca w końcu i depcze ciało i szaty Mistrza, by zjawić się już nie w *quasi*-mitycznej, lecz misteryjno-dramatycznej narracji III cz. *Dziadów*. *Wallenrod* to także słowo o tej pysze, z którą wieszcz wojował. W zbroi i przyłbicy Krzyżaka Mickiewiczowska pycha zbawcy i potężnego niszczyciela, żółć dzikiego Samsona z puszcz żmudzkich mogły pójść do końca, osiągnąć *extremum*, aż po samoubóstwienie w eternalnym wymiarze pieśni. Rzeczywiście: „trudno jest poecie »subiektywnemu« »wyjść myślą i duszą ze swojej indywidualności«"[162], jak konkludował Mochnacki.

Nim *concerto grosso* indywidualizmu i pychy zastąpią mesjańskie koncerty duchowe wieszcza-Mojżesza, musiała przecież z tego świata zniknąć ostatecznie i Aldona. To drugie – po cielesnym zniknięciu dla świata – zniknięcie ze świata obwieścił Mickiewicz jakimś przeraźliwym krzykiem, jękiem, przeszywającym piskiem zerwanej struny. Cokolwiek to znaczy, śmierć Aldony w chwili zgonu Wallenroda nie tylko

[159] A. Mickiewicz, *Do przyjaciół Moskali*, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. III, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa MCMXLIX, s. 306.

[160] S. Pigoń, *Dramat dziejowy polsko-rosyjski w ujęciu Mickiewicza*, w: tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, red. Z. Stefanowska, H. Żytkowicz, Warszawa 1998, s. 455: „Na niedawnych »przyjaciół Moskali« wylewa kielich trucizny, co aż kipi żrącą goryczą mowy".

[161] Zob. o meandrach postawy ugodowej: T. Budrewicz, *Program ugody z Rosją w II połowie XIX-wieku – nieskuteczna perswazja*, w: *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej*, red. J. Sztachelska, J. Maciejewski, E. Dąbrowicz, Białystok 2004, s. 317-336.

[162] K. Krzemieniowa, dz. cyt., s. 275.

poświadcza wartość braterstwa w życiu i w śmierci miłujących się duchów, lecz także mówi tutaj ta śmierć: tak, to potężne „ja", ten Konrad godzien jest i modlitwy, i wart, by umrzeć wraz z nim. To także oznaka niezwojowanej jeszcze pychy. Wszystkie straty i zatraty poematu sycą tu mit indywidualistyczny i wynikającą z niego wyższą moralność, metafizykę Samsona romantycznego. Syna słońca, co usłuchał syna ciemności, Mefista. Ale, powiadam, ta poetycka mefistofeliada musiała być napisana: by Mistrz-Samson przeobraził się w Mojżesza, a ten w proroka i Mesjasza.

Jeśli *Wallenroda*, ten *quasi*-mit narcyza, którego przepełnia siła, postawić przed lustrem wyobrażeń religijnych i mitycznych społeczności pierwotnej – okazuje się imitacją i antymitem; takich Litwinów i Polaków pierwotnych już nie było. A ci, co odeszli w przeszłość, żyli mitami innymi. Jeśli wszelako tę paramityczną narrację nadbudowaną na mikrosymbolach i metasymbolu ojczystej Natury ustawić przed zwierciadłem sponiewieranej wspólnoty bezsilnych wobec tyrana, ale gotowych do działania gorących głów polskich z trzeciego dziesiątka lat XIX-go stulecia, okazuje się, iż działanie ona ma porażające. Symboliczna biografia natychmiast pochłania myśl i rachowanie sił, stając się pobudką czynu. Otrzeźwienie przychodzi w momencie, gdy w realność dziejową z fatalnym błędem struktury wciela się ostatni element mitu: symboliczny kod mitemu opisującego klęskę Krzyżaków, patetyczne w-mit-wstąpienie zdrajcy-zbawcy i szczęście uwolnionego od zmór Historii pierwotnego ludu. Roku Pańskiego 1832 okazało się, że wszystko szło dobrze niemal do końca. Tu zaszła zmiana: Krzyżacy-Moskale wygrali, pokolenie wstąpiło w mit, ale martyrologiczny, a złowroga pani Historia hasała w najlepsze na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, tańcząc swój *danse macabre* i powtarzając go jeszcze w 1834, 1848, 1861, 1863, 1905, 1914 czy 1918 roku.

Via negativa

Poemat Mickiewicza, i to dodajmy, charakteryzuje osobliwe podejście do tematyki czasu, przestrzeni, historiozofii, tragizmu i tragiczności. Nade wszystko rzuca się w oczy historiozoficzny zamęt w utworze. Świat żyjący dotąd bez historiozofii (Litwa) zostaje przeciwstawiony światu wyobrażeń opatrznościowych (Zakon). Lecz mamy do czynienia ze światami na opak: wierzący w Opatrzność Krzyżacy okazują się zbrodniarzami, podczas gdy zbawiający ahistoryczną wspólnotę litewską Konrad działa nie w imię Boga, lecz w imieniu własnym. Oko Stwórcy zostaje zastąpione przez „wszechmocne" oko mściciela. Działanie Wallenroda nie zarysowuje żadnego projektu historii; ani bowiem powrót do czasów przedhistorycznych, ani całkowite odrzucenie filozofii lub wizji dziejów nie są już możliwe. Następuje tu całkowita immanentyzacja działań bohatera, które nie odnoszą się do żadnej, na przykład Boskiej, realności postawionej ponad Historią. Dominuje refleksja w binarnych kategoriach: swój – obcy, dobry – zły, przyjaciel – wróg, Krzyżak – Litwin, Moskal – Polak. Zatarcie tych opozycji, transgresja ich jednoznacznie antagonistycznych znaczeń dokonuje się przez postaci Konrada i Aldony, lecz, dopowiemy, nie otwiera na jakiś projekt historiozofii[163].

[163] T. Kizwalter, *Czy Mickiewicz stworzył naród polski?*, dz. cyt., s. 60: „Można by postawić tezę, iż to poczucie podwójnego zagrożenia, skłaniające do poszukiwań, które dziś nazwalibyśmy wytwarzaniem

Również koncepcja czasu ma tu paradoksalny kształt: heros jakby zakleszczył się w przeszłości mitycznego dzieciństwa i młodości, do których – jak w „doliny szczęśliwe" – powrócić nie może. Ani w rytm czasu cyklicznego, ani w wielki projekt metahistorii chrystianizmu nie wkracza. Konsekwencją okazuje się próba „ucieczki" w mit, w wiecznościowy wymiar mitu-wieści-poezji, który z ust do ust przekazywać będą ludowi kolejni pieśniarze, wcielenia Halbana[164]. Także ta wiara w moc oralnego słowa ma charakter regresywny, jest piękną, ale skazaną na klęskę ucieczką przed nowoczesnym, historiograficznym sposobem utrwalania wypadków dziejowych[165]. Dodaje ona niewątpliwie piękna usiłowaniom skonstruowania mitobiografii Konrada. Nad wszystkim zwycięża indywidualizm bohatera. Ani więc wieczność mitu, ani eschatyczna wieczność zbawienia lub potępienia nie mają tu mocy sprawczej. Podmiot ustawia się obok problemu i ponad problemem dziejowości, Boga, filozofii historii.

Podobne mechanizmy dotyczą przestrzeni, także tej geograficznie opisywalnej. Mickiewicz tnie kosmos na „nasz" i „nie-nasz". Nie ma tu mowy o symbiozie nawet na poziomie toposu (miejsca), ethnosu (narodowości) i oczywiście ethosu. Granica Litwy i Zakonu to krwawiąca rana, linia, przez którą strumienie ognistej lawy historii wlewają się do spokojnego dotąd morza. Czas i przestrzeń podlegają na tej zasadzie ocenie skrajnie dualistycznej: dobre – złe; ów podział tylko w pewnym stopniu cieniują doświadczenia Aldony (tu: chrześcijaństwo, mimo iż „krzyżackie", jest dobre) i Wallenroda (demoniczni Krzyżacy, ale jednak ludzie).[166]

Podział czasoprzestrzeni na swojską i obcą można opisać jako synonimiczny podział dwóch światów: Natury i Historii. O głębokiej symboliczności i sile oddziaływania Natury już tu pisaliśmy. Podkreślmy: siła symbolu jest pułapką, zwodniczym resentymentem prowadzącym do regresu i do usypiającego władze refleksji zanurzenia się w swojskim bezczasie błogostanu i jednokulturowym, jednoetnicznym społeczeństwie. Jako sposób ocalenia przed nęcącym i agresywnym światem obcej – rosyjskiej – kultury taka kreacja kosmosu w *Wallenrodzie* wydaje się reakcją naturalną. Mickiewicz w tym rosyjskim, kulturowo atrakcyjnym świecie musiał dokonać jasnego wyboru. Ale jako recepta na istnienie w świecie poemat się nie nadawał. Ani społeczność polska w XIX wieku to nie średniowieczni Litwini, istna społeczność aniołów, ani Rosjanie to nie sami barbarzyńcy. I oni znali, co wojna, i oni potrafili się

---

mechanizmów obronnych, w istotowym stopniu przyczyniło się do narodzin romantycznego mesjanizmu. W twórczości Mickiewicza taka zależność rysuje się, jak sądzę, dość wyraźnie: idea narodu, już na kartach *Wallenroda* przedstawiona jako najwyższa wartość moralna, w warunkach emigracyjnych, nieustannie przeciwstawiana barbarzyńskiej tyranii i cywilizowanemu zepsuciu, nabrała kształtów niezmiernie wysublimowanych".

[164] Por. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

[165] Coś podobnego dostrzegam, mimo wszystko, u Tadeusza Konwickiego, gdy mówi: „Kiedy po tym przełomie historycznym parę razy byłem w Wilnie, miałem dziwne uczucia. Poza dumą i satysfakcją z urody miasta, urzeczenia jego historią, nie pozostawiało mnie wrażenie, że to j u ż n i e m o j e m i a s t o" [podkr. – J. Ł.]. Cyt. za: R. Mieczkowski, *„Przez całe życie trzymałem się etosu wileńskiego..." Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Znad Wilii" 2006, nr 1, s. 91.

[166] Zob. S. Bednarek, *O pojęciu pogranicza w refleksji kulturoznawczej*, w: *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane Prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75-lecia urodzin*, red. A. Kisielewska, N. Szydłowska, Białystok 2006, s. 76: „Znamienne jest przy tym, że autorzy renesansowych utopii (Morus, Bacon) wyobrażali sobie ich szczęśliwe funkcjonowanie tylko w izolacji od wpływów zewnętrznych, które mogłyby »zepsuć« idealny porządek zaprowadzony przez mądrych władców". W poemacie jest tylko ojczysty interior i przeciwstawione mu wrogie zewnętrze; brak jakiegokolwiek pogranicza.

zdobywać – prawda, że występując najczęściej w roli agresora – na myśl, że wróg też człowiek[167]. Efekt zdziwienia niejednoznacznością „obcego" ethnosu, jaki przeżył Mickiewicz w Rosji, klarownie przekłada się w poemacie: Aldona i Konrad przeżywają kuszenie cudzym ethosem, imaginarium chrześcijańskim, cywilizacją. Być może, chcąc nie chcąc, w *Wallenrodzie* kiełkuje nowoczesna idea, że należy pozostać człowiekiem wiernym własnej kulturze, ethnosowi i ethosowi, ale przy tym trzeba przyswoić całą „nowoczesność". Nawet Mickiewicz-towiańczyk pozostaje człowiekiem wpatrzonym w osiągnięcia techniki (wojskowej choćby), usiłując je łączyć z doskonaleniem duchowym ludzkości[168].

Czy *Wallenrod* to poemat ewokujący tragiczną wizją świata i człowieka? Takoż w tej sferze brak jednoznaczności. Niewątpliwie, jak to ujęła trafnie Halina Krukowska, nie sposób cofnąć się po katastrofie i zemście w świat przedhistoryczny, w epokę rajską[169]. Pod tym względem dojrzalsza jest Aldona, gdy Konrad reprezentuje infantylną świadomość, myśląc o ucieczce po zemście w ahistoryczną przestrzeń puszcz litewskich, w Naturę. Heros ów pozostaje do końca uosobieniem okrutnej siły i słabości, jest niewyrosłym ze stanu psychicznego dzieciństwa mężczyzną i zarazem starcem. To personifikacja fałszywego archetypu męskości, która oznacza siłę, niszczenie i równoczesną izolację tego, co kobiece. Realnie, w planie fabularnym, Mickiewicz zamyka Aldonę w wieży, lecz wertykalnego wniebowstąpienia, przeniesienia w sferę ideału oderwanego i od Konrada, i od ziemskości także ona jeszcze nie dostępuje. Psychicznie – Konrad pozostaje chłopcem z doliny, gdzie dzieci bawią się tylko mieczami.

Tragizm Aldony zostaje uchylony przez jej chrześcijaństwo, ale w relacji wobec Konrada i ona pozostaje otoczona aurą „tragiczności", choć nie tragizmu[170]. W poemacie mamy sytuację dość niezwykłą: oto czytelnik może rozpoznać pola, na jakich manifestuje się tragizm, ale ani bohater, ani sytuacja dramatyczna nie mogą być nazwane tragicznymi. Tragizm jest tu poza fabułą: tragiczna rysa konieczności przecina Naturę, to z niej ów tragizm wkracza w historię. Usidlony przez Naturę i Historię – jakby w ich krzyżowym ogniu – bohater rozpoznaje i własne „ja" jako platformę tragizmu. Lecz co innego obiektywny tragizm Natury, Historii, „ja", a co innego wejście w sytuację, w konflikt tragiczny wartości, w którym człowiek składa siebie na ołtarzu ofiarnym. Konrad tymczasem traci świadomość niewinną, zyskuje świadomość tragiczną, lecz nie jest sam tragiczny. Ani jego nieszczęście, ani poświęcenie – zresztą nieheroiczne w chrześcijańskim sensie – nie tworzą tragedii i bohatera tragicznego. Owszem – działaniom Konrada przysługuje aura tragiczności, czyny jego otoczone są mroczną poświatą takiej grozy, która wytrąca jestestwo z utartych, bezmyślnych kole-

---

[167] Por. J. Nowakowska-Ozdoba, *Proza Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego w okresie zesłania (1829–1837)*, Kielce 2001, s. 74 [o *Listach z Dagestanu*]: „Marliński ukazał z całą ostrością zniszczenia, śmierć, cierpienie, przemoc i deprawację, które niesie wojna". Tamże, s. 75: „Negatywny stosunek pisarza do metod podboju Kaukazu nie oznacza, iż stał się on przeciwnikiem uzależnienia tego kraju od Rosji. Pomimo wszystko cieszy go i napawa dumą s i ł a i w i e l k o ś ć j e g o o j c z y z n y" [podkr. – J. Ł.].

[168] Zob. M. Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, Kraków 2005.

[169] Nawiązuję do studium: H. Krukowska, *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym". (O „Konradzie Wallenrodzie" Mickiewicza)*, „Ruch Literacki" 1983, z. 6, s. 439-451.

[170] Patrz: P. Żbikowski, *Tragizm Młodzieńca w „Bardzie polskim" Adama Jerzego Czartoryskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., s. 225-236.

in życia. Wszelako można tu mówić jedynie o tragiczności bohatera, który rozpoznawszy pola tragizmu, przeciwstawił im samego siebie jako herosa-mściciela[171].

To, że Konrad depcze szaty mistrza w samobójczej agonii, pokazuje, iż dopiął swego, zdradza jego ciemną satysfakcję, mścicielskie ukontentowanie. Heroizm bohatera tragicznego musi być czysty, niesplamiony motywacyjnie przez mściwość i nie zwieńczony ponurą wygraną i zadowoleniem. Wymaga pokory. Tragicznej istocie świata Wallenrod przeciwstawił ethos ponad-dekalogiczny, autokreację hipermoralisty, indywiduum, co niewolne jest od megalomanii, od gestyki Narcyza i masochisty. Nie jest to w moim ujęciu skaza poematu i Mickiewiczowskiego zamysłu. *Konrad Wallenrod* ukazuje bowiem wielkość poety, który swą ciemną głębię uczuć odsłonił, pokazał światu, a potem usiłował do kresu życia z tym cierniem pychy i zła-we-mnie walczyć. Dziwi tym bardziej, że tej walki i tej ciemności nie widział w Mickiewiczu choćby Witold Gombrowicz, który tak plastycznie wykreował wizerunek wieszcza, by mógł on służyć Profesorowi Pimko jako eksponat w szkolnym muzeum osobliwości:

> Znów więc cnota stała się dla nas fundamentem piękności – i skwapliwie poddali się Polacy tej kosmetyce, nie bacząc, że to się odbywa kosztem ich życia. Mickiewicz, poeta narodowy, w gruncie rzeczy bał się życia, nie był on z tych artystów, którzy drażnią byka, którzy prowokują, rozpalają do białości rzeczywistość, aby potem dopiero ująć ją w karby estetyki, moralności. Nie – był on raczej z tych nauczycieli i wychowawców, co to wolą unikać pokus i podczas gdy sztuka Zachodu była nieustannym podniecaniem i ekspansją, sztuka Mickiewicza to raczej ostrożne hamowanie, to wystrzeganie się „złych myśli" i podniecających widoków[172].

Cóż, że Gombrowicz kreował Mickiewicza – na własne potrzeby, to wiemy. Jako ojciec Profesora Pimko, tak radykalnie upraszczając obraz poety, zbliżył się niebezpiecznie do poziomu egzegety szkolnego z *Ferdydurke*. Tymczasem *Wallenrod*, jak żadne dzieło, pokazywał ów Cień w poecie. Także spustoszenia, jakie wyżłobiła historia, poczyniły „luksusy" moskiewskie i bezsilność. Jeśli czegoś brak w dziele – to projektu dla wspólnoty[173]. Może ona tylko biernie przypatrywać się, jak Samson-Konrad zbawczo i samobójczo działa. U Mickiewicza droga wiedzie nie od rozpoznania tragicznej kondycji człowieka do skonstruowania powieści, lecz od konstatacji bycia w potrzasku, w pułapce do krystalizacji fabuły o spazmatycznym projekcie wyzwolenia się z pułapki. Kiedy dobiega końca całopalenie Konrada, wokół jego czynu i prochów unosi się aura tragiczności, ale nie emanuje z nich tragiczna groza. Nie jest ta śmierć także katarktycznym doznaniem; pozostawia odbiorcę w stanie rozedrgania i dysonansu, wreszcie litości. Konrada można podziwiać i żałować, ale nie sposób go

[171] „Tragiczność" (ale nie: tragizm) rozumiem z jednej strony jako ślad owej rysy tragizmu obecnej w Naturze, Historii i „ja"; z drugiej strony jako świadomość czy światoodczucie przez podmiot obecności owej rysy tragizmu w dookolnej rzeczywistości oraz w „ja". Bez jednak ramy absolutnie tragicznej sytuacji te dwa – obiektywne i subiektywne – poziomy tragiczności nie konstytuują jeszcze tragedii i bohatera tragicznego.

[172] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, posłowie W. Karpiński, Kraków 1997, s. 356, fragment *Uzupełnienia* pt. *Sienkiewicz.*

[173] Bezideowość *Wallenroda* podkreślał B. Prus. Zob. tegoż, *Kroniki*, t. I-XX, opr. Z. Szweykowski, red. J. Baculewski, Warszawa 1966, t. XVI, s. 12-13: [poemat to]: ... wzruszający, ale... nie posiada żadnej wartości programowej [...], idea wallenrodyzmu jest z gruntu fałszywa i niewykonalna [...]. Z tych powodów, powtarzam, *Konrad Wallenrod* nie jest żadną powieścią społeczną, a tym mniej programową, ale – przepiękną fantazją, w której dwie namiętności: miłości i nienawiść dosięgają najwyższego rozwoju."

naśladować, utożsamiać się z nim. Bo – słowami Mochnackiego – można by rzec, iż własnej subiektywności on sam nie przezwyciężył. Tylko on, tylko „ja" – i nic poza tym na pierwszy plan tu się nie wysuwa[174]. Nie chce władać jak Faust, jak niemiecki bohater nie pragnie wznosić tamy, osuszać bagien. Tylko *ego* i czyn, ale mój czyn, się liczą.

Wspomniawszy o Fauście, dodajmy: parze Faust/Mefistofeles odpowiada podwójna para sobowtórów Konrad/Halban, Konrad/Aldona. Halban jest tu Mefistem roztaczającym miraże mitycznej, poetyckiej nieśmiertelności, lecz już nie wiecznej młodości. I jeden, i drugi, Halban i faustyczny Mefistofeles, kradną bohaterom duszę. Usidlają. Małgorzatka czy Aldona to jakby inna – ale odrzucona przez bohaterów postawa. Aldona wciela te irracjonalne wartości i intuicyjną dojrzałość, które Konrad odrzuca dla siebie w chwili samobójstwa. Ginie Aldona, lecz, tak czy inaczej, nawet wbrew zamysłom Mickiewicza, tryumfuje Wieczna Kobiecość: Litwa-Matka, Ojczyzna, Natura – cały krąg kobiecych archetypów. Zbawiają one w ten sposób herosa? – o to należy się spierać. Czy jest tu tak, jak w skrajnym odczytaniu *Fausta* (?):

> Popęd śmierci, w postaci Mefistofelesa, doprowadził Fausta do całkowitego wypalenia, do martwoty duchowej. Mefistofeles osiągnął to, co chciał – zwyciężył twórcze moce Erosa i zniszczył życie duszy. Powiększył obszar ciemności. Faust ślepnie duchowo, a w końcu ślepną też jego oczy. Umiera duchowo i w końcu umiera też jego ciało.[175]

Nie wiem, czy jest aż tak źle. Mogę przyjąć, iż *Wallenrod* to nieodzowne na drodze głębokich przemian Mickiewiczowskiego „ja", wyobraźni i osobowości doświadczenie, albowiem:

> Ciemna strona rozwoju naszej psyche, *via negativa*, okazuje się tu również niezbędna. Życie duchowe człowieka płynie „wielką podziemną rzeką", której wody pochodzą zarówno z czystych, jak i zamulonych źródeł (...). Ta druga strona może być prawie niewidoczna, ale nie odstępuje człowieka jak cień. Czynimy wysiłki, aby pozbyć się tego cienia. Kiedy jednak ignoruje się *via negativa*, wówczas życie staje się powierzchowne i jednostronne, podatne na różnego rodzaju manipulacje. Nie ma *via positiva* bez *via negativa*[176].

Takie też „wpiekłowstąpienie", czyli wchłonięcie wyobrażeń z czarnego źródła imaginacji musiało się w Rosji zdarzyć Mickiewiczowi. Fantazmaty zemsty z filomackich rymów ożyły tu potężną, choć postrzępioną konkluzją powieści poetyckiej. Ten zbytek mścicielskiej energii odbił się na budowie dzieła. O jakich natężeniach emocji mówimy, daje świadectwo Mickiewiczowski przekład z przełomu 1826/1827, sławny *Ugolino. Wyjątek z „Boskiej Komedyi"*:

> Gdy z miejsc okropnych szukamy przechodu,
> Dwóch potępieńców ujrzałem w parowie:
> Wyższy niższemu głową legł na głowie;
> A jak łakomie szarpiemy chleb z głodu,
> Tak on zatopił kły w ciało sąsiada,
> Tam kędy czaszka do barków przypada.

---

[174] K. Krzemieniowa, dz. cyt., s. 274: „Obywatel więc to ktoś, kto swą indywidualność dialektycznie przezwyciężył".
[175] J. Wais, *Gilgamesz i Psyche...*, dz. cyt., s. 150.
[176] Tamże, s. 234-235.

Nie z takim gniewem Tydej zemstą ślepy
Menalipowej głowy gryzł czerepy,
Jak on swą zdobycz żuje i wysysa.
«Człowieku – rzekłem – co paszczą tygrysa
M ś c i s z się nad wrogiem nienawistną głową,
Powiedz mi, jakie masz z e m s t y powody,
A ja ci moją odpłacę wymową
Kiedyś pomiędzy ziemskimi narody,
Jeśli mię Pan Bóg żywcem stąd wydźwignie,
A język w ustach moich nie zastygnie.»
Od strawy dzikiej oderwał paszczękę
Ów potępieniec i krew z ust ocierał
Włosami czaszki, której mózg pożerał,
I mówi: «Srogą chcesz odnawiać mękę;
Serce mi pęka, nim usta otwieram.
Lecz gdy ze słów mych, jak z nasion, dojrzeje
Hańba dla z d r a j c y , którego pożeram,
Słuchaj, wypowiem, wypłaczę me dzieje.»[177]

Dlaczego tę makabryczną, kanibalistyczną wizję pomsty Mickiewicz przywołał? Bo i on, jak Ugolino, poczuł się w Rosji w pewnym momencie niczym ktoś uwięziony w tej wieży, gdzie umiera się nie z fizycznego, lecz z duchowego głodu wolności. Odreagował tę świadomość tworząc bohatera: to „Konrad *Furioso*". Konrad spowity w całun i mgłę tragiczności. Jednak – nie Konrad jako bohater tragiczny. Bowiem i zbyt przed śmiercią sentymentalnie zanurzony w przeszłość: „Wiesz o co proszę? – *mówi do Aldony przed śmiercią* – zrzuć jaką gałązkę –"; i także nazbyt niejednoznaczny w chwili, gdy pociąga za sobą Aldonę na drugi brzeg: „Mam zginąć wkrótce, nagle; zgińmy razem"[178]. Jakby – tym samym – zawłaszczał bohater wszystko, co w tym świecie posiada jakąkolwiek wartość, ale posiada ją ze względu na niego, bo tylko on, Konrad, ma moc ocalać i niszczyć. Jakby to Faust z Mefistem zamienili się miejscami, a mały Dawid przewyższył nagle wzrostem olbrzyma Goliata bądź wprost się z nim utożsamił w figurze Samsona, tego „syna słońca"; tutaj: syna ciemnego słońca.

„*Wilius*", czyli zdrada

Można przyjąć na koniec również taką hipotezę: w narodzinach *Wallenroda* miał udział pewien dramat językowej samoświadomości Mickiewicza. Dramat mowy – *sub specie* wartości, jakie przekazuje – zakleszczonej między biegunami, które niekoniecznie się różniły co do swej istoty. Tak Mickiewicz w Rosji, jak jego bohater w poemacie żyją w świecie, który rozpięty jest między dwiema p o w i n n o ś c i a m i : Z jednej strony powinnością, obowiązkiem wobec ojczyzny, natury, kultury litewskiej, z drugiej strony powinnością, ba, nakazem aktywnego przeciwdziałania śmiertelnemu

[177] A. Mickiewicz, *Ugolino. Wyjątek z „Boskiej Komedyi"*, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. I, *Wiersze*, wyd. cyt., s. 274-275. Zob. A. Kuciak, *„Hańba dla zdrajcy, którego pożeram". Adam Mickiewicz, Józef Sękowski i przekładanie Dantego*, w: *Księga Mickiewiczowska...*, dz. cyt., s. 53-72.

[178] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wyd. cyt., s. 138, w.168 i 178. Zob. rozprawę: G. Jankowicz, *Dalekie okolice. Przestrzeń w „Konradzie Wallenrodzie"*, „Ruch Literacki" 2000, nr 1, s. 31-53, rozdział: *W krainie pamiątek.*

niebezpieczeństwu wynarodowienia, którego najwymowniejszym znakiem stała się zatrata języka, o–niemienie, przyjęcie języka Niemców, najeźdźców. Tyle też właśnie znaczyło słowo „Niemiec" i słowo „Krzyżak" w poemacie – ten, który nie mówi:

> Od tego niemota 'niezdolność do posługiwania się mową', daw. 'nieme stworzenie, niemowa'; nazwa etniczna Niemiec (por. cz. Němec, r. némec, ch./s. Nijèmac oraz stcz. němec 'niemy człowiek', ch./s. dial. nijémac 'ts.') <psł. *němьcь 'ten, kto nie ma zdolności mówienia', 'ten, kto mówi niezrozumiale, niezrozumiałym językiem', zawężonego do tych cudzoziemców, z którymi dawni Słowianie najczęściej się stykali; niemieć, oniemieć od XV w. 'stać się niemym, zamilknąć'[179].

Dlatego taką siłę mają wszelkie momenty *Wallenroda*, gdy Mickiewicz uruchamia litewski język bohatera ustami Wajdeloty, Halbana, Aldony. A przecież powieść poetycka autora *Dziadów* podsuwa w *Przedmowie* porażające obrazy-myśli zatraty tożsamości etnicznej, także w tym najgłębszym wymiarze lingwistycznego samookreślenia. Wszyscy ten wątek lekceważą, ale w *Wallenrodzie* istnieje lud, który – inaczej niż jeszcze walczący Litwini – już popadł w niemotę: to Prusowie, bałtycki lud starszy niż Litwini i jako pierwszy wytrzebiony: „Kiedy Prusowie ulegali orężowi Teutonów..."[180], wtedy zaczynał się dramat Litwy. Prusów zmiótł zalew żywiołu germańskiego, zniknęli z dziejów jednorazowo[181], przemieniając się w wynarodowione plemię niewolników, wspominane kilkakroć w poemacie. Litwa – kulturowo i językowo – znika powoli, roztapia się i rozpuszcza się w wielonarodowym i wielojęzykowym środowisku ludów Europy Środkowo-Wschodniej. Cała *Przedmowa* pokazuje to zanikanie: „Narodowość litewska, rozlana po zbyt obszernych ziemiach, straciła swoją właściwą barwę"[182]. Język straciła – także! Ale – na rzecz języka słowiańskiego. Litwa, śmiało snuje poeta analogie, rozpuszcza się w Słowiańszczyźnie, „jak Chiny [pochłonęły] najeźdźców tatarskich"[183].

Utrata języka przez Litwinów pokazywana tu jest jako zjawisko ambiwalentne: korzystne, gdy Mickiewicz myśli o potędze jagiellońskiego państwa; negatywne, gdy ma ona odniesienie do groźby ostatecznego zniemczenia (czytaj: rusyfikacji) Litwinów (czytaj: Polaków). Jako proces historyczny, rzeczywisty była czymś pozytywnym; jako figura wynarodowienia jest czymś w dziele zatrważającym. Prusowie już stracili język pruski, podania, religię. Litwini (Polacy) jeszcze walczą, choć „jego [narodu litewskiego] mowa przestała być językiem dworu i możnych i zachowała się tylko między pospólstwem"[184].

Można zaryzykować tezę, że i w tym lingwistycznym wątku *Wallenroda* pobrzmiewają echa doświadczeń Mickiewicza. Niebezpieczeństwo utraty językowej tożsamości nie było może tak ostre w czasach litewskiej młodości poety, ale i wtedy było dostrzegalne. Permanencja zagrożenia wiedzie zagrożonych do sytuacji, kiedy

[179] W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, hasło: *Niemy*, s. 362.
[180] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., *Przedmowa*, s. 71.
[181] W istocie resztki staropruskiej kultury przetrwały do XVIII wieku, ale w perspektywie poematu Mickiewicza Prusowie są już ludem zgładzonym.
[182] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., *Przedmowa*, s. 71.
[183] Tamże, s. 72. To porównanie do Chin jest tu arcyznaczące, świadczy o historycznym rozmachu; ale może też jest anachronizmem. Czy nie chodziło poecie o Mongołów raczej w XIII wieku?
[184] Tamże, s. 72. Z punktu widzenia Litwinów była to katastrofa polonizacji.

zagrożone wartości ulegają przeszacowaniu: kultura, język, historia, a nawet mogą wyrodzić się w rodzaj nacjonalistycznego idola, którego ślepo czci się, broni, wyznaje, spełniając wspomnianą powinność obywatelską, społeczną. W końcu obrona za wszelką ceną przeradza się w postawę nihilistyczną. By bronić zagrożonego języka narodu (wartości *par excellence*), trzeba wtedy posłużyć się językiem obcych. Co więcej, trzeba ów język postawić na głowie: tak w sferze semantyki, jak wyrażanych wartości. Oto przypadek Wallenroda: Litwina, co mówi po niemiecku zapewne niemczyzną równie skłamaną i zafałszowaną, jak cała postawa bohatera w masce. Ideologia, jaką staje się kult narodowych wartości, przynosi nihilistyczny język na wspak: władać Zakonem znaczy wtedy tyle, co niszczyć go, a służyć staje się synonimem zdradzać. Oczywiście – także język litewski czy polski z wieków średnich znały słowo „zdrada". *Słownik polsko-łacińsko-litewski* (1620), ów pierwszy słownik mowy litewskiej, napisany przez Konstantego Szyrwida, także notuje grupę haseł związanych ze zdradą[185]:

- Zdrada/Dolus, fraus, fallacia, perfidia. Wilius. (s. 636)
- Zdradliwie/Zdradziecko. Dolose, fimulate, fallaciter, priwiltinay. (s. 636)
- Zdrayca/Proditor, traditor, infidiator. Priwileias/prigautoias. (s. 636)
- Wydanie kogo zdradzieckie. Proditio. Iżdawimas su wilum. (s. 592)

Zwróćmy uwagę na to ostatnie wyrażenie. Człowiek XVII wieku żyje jeszcze w świecie, gdzie skandal zdrady odnosi się do jednorazowego aktu, choćby wydania kogoś zdradzieckiego wrogom, pozostawania na czyimś żołdzie, wyparcia się kraju. W świecie Mickiewicza już aksjologiczny rdzeń zdrady nie jest jasny: zdradą może być działanie długotrwałe na rzecz jakiejś wspólnoty, polegające na skrytym przewodzeniu wrogiej wspólnocie i to w ten sposób, by doprowadzić do jej samozagłady. Język pęka w szwach, pojedynczy leksem jest bezradny wobec nadmiaru i skomplikowania treści, jakie wyraża biografia Konrada:

> Sędziowie! ja na Mistrza zaskarżenie kładę
> O fałsz, zabojstwo, herezyją, zdradę – [186]

– powiada jeden z konfratrów Mistrza. Trzeba czterech słów, wszystkich naznaczonych pejoratywnie, by z punktu widzenia Zakonu oddać hańbę Mistrza. Ale do fałszu, zabójstwa, herezji, zdrady koniecznie dopiszmy – z punktu widzenia Litwina – miłość ojczyzny, miłość do ludu, heroizm poświęcenia życia osobistego. Mickiewicz konstruuje tedy biogram, którego nie jest w stanie wchłonąć żadne nieoksymoroniczne słowo, pojęcie, wyrażenie. Bo Konrad to zdrajca / zbawiciel, tragiczny heros / nietragiczny kłamca, ocalający lud / nadwartościujący ów lud, skuteczny mściciel / samobójca i zabójca etc. Pojemność znaczeniowa słów jest ograniczona, a pod naporem egzystencjalnych doznań Wallenroda rwą się i pękają frazy, słowa, uzewnętrzniając nagą i odrażającą materię etycznej sprzeczności czy nawet niemożliwości czynów bohatera.

---

[185] Hasła słownika cytuję z litewskiego wydania: *Primasis lietuviu kulbos žodynas. Konstantinas Širvydas. Dictionarium trium linguarium*, Vilnius 1979, numery stron w tekście głównym.
[186] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., s. 131.

By ocalić kulturę i język, musi on sprokurować sytuację, która w jakimkolwiek języku pozostaje niewyrażalna. Między biegunami świata, w jakim znalazł się Konrad, nie ma już prostodusznego języka, bo być nie może. Jego doświadczenie jest jednostkowe, jedyne w swym typie, nieprzekazywalne werbalnie innym (wyjątek: Aldona i Halban). Między nihilizmem zdrady a narodową idolatrią, desperacją obrońcy-mściciela a groźbą eksterminacji narodu, hiperetyką herosa a fałszem etycznym chrześcijańskich zakonników, między „logiką" spisku i zdrady a logiką podboju i najazdu, nienawiścią do obcych a ich cywilizacyjną atrakcyjnością, otóż między tymi i wieloma innymi parami sprzeczności rozpościera się mętne morze zmieszanych, nierozpoznawalnych wartości i znaczeń, na które nie sposób zarzucić pojęciowej, słownej sieci języka, jakim posługują się ludzie w epokach bodaj względnego spokoju. Gdy „złe" znaczy „złe", „dobro" jest „dobrem". Usiłowanie ocalenia domowego prajęzyka wymaga anihilacji języka w ogóle.

W polu doświadczeń Konrada nie pojawia się jakaś nowa klasa bytów, których – jak na przykład rzeczywistości duchowej – nazwać nie sposób dotychczasowym zasobem leksykalnym, uchwycić pojęciowo. Nie ma tu, jak u mistycznego Słowackiego, wielkiej teofanii, objawienia Ducha czy towarzyszącego owemu objawieniu dążenia do przekroczenia modelu językowej komunikacji: „Jest bowiem zamysłem Słowackiego z ciał wywlekać, w anioły przemieniać, każdą ustaloną przez czytelnika granicę percepcji i rozumienia przekraczać"[187]. Inaczej u Mickiewicza. Tu podmiot tak komplikuje w dziejowej makroskali elementy istniejącej już „układanki" świata, że niemożliwe staje się nazwanie wytworu jej kreacyjnej inwencji-destrukcji: i na poziomie historii, i na poziomie egzystencji. Żeby pojawiło się „To Nienazywalne" nie potrzeba wcale i zawsze epifanii Ducha. Czasem wystarczy naga i nieznośna Rzeczywistość. Odpowiednio zrekomponowana i skomplikowana.

Treścią wewnętrznej świadomości Konrada zdają się jakieś nieskonceptualizowane, pozawerbalne stany egzystencji, gdzie intuicja miesza się z wolą, bezczyn z pragnieniem czynu, wyobrażenia wielkościowe, heroiczne z rezygnacją i zgryzotą, popęd do śmierci z wolą ucieczki, majakami rejterady w naturę litewską, wreszcie miłość gotuje się w tym samym kotle „ja" z bezwzględną nienawiścią. Skąd to znał Mickiewicz?

Z Rosji. Jechał tam z kraju, gdzie mówiło się wieloma językami, ale też każdy mógł mówić tak, jak chciał, aż do rosyjskiego najazdu. Ten fakt ostatni rzucił cień na ruszczyznę, funkcjonującą dotąd na równych prawach pośród polszczyzny, francuskiego, niemieckiego, języków klasycznych czy białoruskich dialektów Czarnej i Białej Rusi. Jadąc do Rosji Mickiewicz narażał także polszczyznę, a z nią swą tożsamość. Ówczesne spory o język, jego czystość istotnie wpłynęły na surową ocenę takich *Sonetów krymskich*, pełnych podług klasyków, orientalnych barbaryzmów, zaśmieconych cudzoziemszczyzną o marnej, wschodniej proweniencji[188]. W środowi-

[187] M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 313.

[188] Por. fragment głośnej parodii *Sonetów krymskich*: *Wiersz do Adama Mickiewicza po przeczytaniu jego „Sonetów" wydanych w Moskwie 1826 r.*, cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 104-105:

Czy m i j a s z k o r a l o w e o s t r o w y b u r z a n u
I w zapadniętym zmroku nie widzisz k u r h a n u ,
W z d y m a s z t w ą w y o b r a ź n i ą i w nocy połowie

sku rosyjskim poeta wszedł w – jednak – środowisko językowe, które było tak zarazem obce, jak znane i dobrze opanowane. W otoczeniu bilingwicznym, mówiącym po rosyjsku i francusku, po polsku i rosyjsku Mickiewicz czuł się jak użytkownik przynajmniej kilku języków, do tego posługujący się w każdym z nich kilkoma „słownikami". Po polsku czy francusku mówił więc raz jak Polak z Polakiem, innym razem była to mowa konwencji salonowych, flirtu, czasem obawy i maskowania się, mowa prywatna lub publiczna. Nie tylko wieloma językami przemawiał, ale w każdym z języków przejawiała się swoista disemia czy polisemia w zależności od kontekstu i adreasta. Co innego i inaczej mówił Rosjanom, Polakom, damom-kochankom i wyimaginowanym ukochanym, przyjaciołom czy urzędnikom. Raz był szczery, innym razem konwencjonalny bądź udawał szczerość. Nawet użycie pojęcia diglosii w odniesieniu do sytuacji nie jest nadużyciem.

To całe zamieszanie – znaczeniowe, aksjologiczne, językowe i sytuacyjno-komunikacyjne – jak w lustrze odbija się w *Wallenrodzie*, gdzie rozbrzmiewają dźwięki mów znaczniejszych nacji Europy: od Francji, Italii po Niemcy, Litwę, Ruś[189]. To tutaj bohater mówi innym językiem z Aldoną, Halbanem, innym do siebie, jeszcze innym i inaczej do braci zakonnej. Czasem, jak w scenie *Uczty*, zdaje się nam, że sam Konrad to poliglota lub ktoś obdarzony nadprzyrodzonym darem glosolalii. Włoski, łacina, francuski, niemiecki, litewski – wszystkie języki są mu znane. Nie to najważniejsze. Mickiewicz pokazuje bowiem mowę, która pęka, łamie się, rozdwaja na poziomie codziennego funkcjonowania. Gdy ów bywalec „śród gór kastylskich lub finlandzkich lasów" mówi do rozochoconej winem zgrai krzyżackiej:

> Dla nas, co święcim i mordujem ludzi,
> Mordercza piosnka niech świętość ogłasza,[190]

– to słowa te, co innego mówią Niemcom-zakonnikom, co innego znaczą dla Konrada. Bracia mogą tu słyszeć niepokojącą ironię, naganę, sarkazm, ale też: słowa twardego, nieugiętego Krzyżaka-ewangelizatora pogaństwa. Wallenrod rozumie ten przekaz również pewno dwojako: jako smutną konstatację moralnej nędzy i egzystencjalnego frasunku, w jakie popadł; lecz takoż jako samonapomnienie mściciela: dokonaj

---

> Serce ogniste mary zapala w twej głowie,
> Błyszczy słońce na wschodzie w chmur ognistych wianku
> I zegar niebios dzwoni zbawną chwilę w ranku,
> A ty skronie zakwiecasz, dłutujesz z Grekami,
> Swe pastki nad wiszaru zastawiasz brzegami
> I śpiewając Ajudah u stóp Czatyrdahu,
> Z muslominem, Adamie, z janczarami strachu
> Mniemasz, że cię czas krwawy od zguby ochroni
> I wieki ci uplotą ozdobę twych skroni?...
> Mylisz się! gdzie Wirgila, gdzie Horacych tony.

[189] Bynajmniej nie święci w dziele tryumfu uniwersalizm chrześcijański, który pod maską średniowieczną mógłby Mickiewicz propagować w *Wallenrodzie*. Nie – tutaj idee uniwersalizmu tego typu jawią się atrakcyjnie, ale jest to dziełko o kłopotach z samoidentyfikacją jednostek i narodów. Por. esej: S. Pamuła, *„Quo vadis Homo Europaeus?" W kierunku jednoczącej się Europy*, w: *Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu – między pamięcią a oczekiwaniem*, red. U. Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2006, s. 699-708.

[190] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., s. 98.

zemsty! Ta wielointencjonalność, wieloznaczność słów była przez Mickiewicza skalkulowana, zamierzona. Wezwanie Mistrza podejmie Wajdelota ze „starą lutnią pruską", lutnią zamilkłej na wieki mowy Prusów. Znajdzie ona odzew w Witoldzie, kumającym się z Krzyżakami, który słowa Konrada i Wajdeloty odbierze jak groźbę skierowaną do siebie: pamiętaj, co czeka zdrajcę![191] Podejmą wezwanie i Niemcy, nie chcąc słyszeć litewskich śpiewów, co zabrzmieć mogą jak wyrzut sumienia ich chrześcijańskiej, strawionej przez hipokryzję duszy.

Język więc też nosi maski: tę zewnętrzną, jak strój skrojoną z francuskich czy polskich, litewskich czy niemieckich słów. Tę głębszą: zrobioną z powierzchni kłamstwa, dosłownego znaczenia i z podpowierzchniowej warstwy prawdziwego zamiaru. Dwie te maski wdziewa podmiot mówiący, by ukryć i ocalić irracjonalną głębię, Boski rdzeń mowy, który ewokuje warstwa brzmieniowa czy gramatyka języka. Ta fundamentalna, głęboka warstwa języka w swej istocie jest czystą irracjonalnością, prazasadą, którą Bóg, stwórca ludzi i ludów, przydzielił im w majestacie Swej woli i prawem Swej mocy, wskazującej na Jego, niepojętą dla człowieka, Tajemnicę celu, Boską teleologię istnienia narodów, kultur, języków. Bóg chciał mieć narody, chciał mieć i języki. By ocalić język, bohater nowożytny, jak Wallenrod, musi czasem przemieścić się w samotną sferę, gdzie jakikolwiek język nie wystarcza, a ostateczną kodą doświadczeń egzystencjalnych i rozwiązaniem lingwistycznych konfliktów okazuje się bezmowa śmierci. Poprzedzona krzykiem. We własnym języku. Języku ocalonym od zagłady[192].

Taka dwuznaczność mówienia wyrodzi się u Mickiewicza w sytuację jakiegoś egzystencjalnego dwój-bycia, dwój-istnienia, pokwitowaną arcydzielną lirycznością wiersza *Gdy tu mój trup...* (... w pośrodku was zasiada, / W oczy zagląda wam i głośno gada...)[193]. Tak zaglądał w oczy przebudzony ze snu Konrad w czasie uczty. Inny jednak niż w lozańskiej arcypoezji był A. D. 1826–1828 sens tej mowy. Wypowiadła się dwukrotnie ta sama, ale nie taka sama podmiotowość. „Teoria" języka, na jakiej zbudowany jest świat słów *Wallenroda*, gdzie broni się przedpiśmiennego języka wspólnoty litewskiej, zbudowana jest na romantycznej wierze w Świat-Makrosymbol, którego poszczególne elementy to słowa-mikrosymbole; rzeczy, ludzie, ludy, części natury to zgłoski, litery, słowa, zdania wielkiej symbolicznej Księgi. Dlatego właśnie broniąc języka, broni się tu Całości, a walcząc o Całość, ocala się jej część, jaką jest język. W każdym elemencie tkwi pełnia Całości, a ta ostatnia to żywy organizm istnień, których nadnaturalnym sposobem życia, danym od Boga, jest znaczyć. Istnieć to

[191] Tamże, s. 100: „Postrzegli (...) / jak się Witold mienił, / Zsiniał, pobladnął, znowu się czerwienił, / Dręczy go równie i gniew, i sromota".

[192] Por. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989, s. 109. Poglądy Otto Heinricha von Loebena (1786–1825): „Jedynie poeta rozmawia z przyrodą i pojmuje ją, tylko on czuje jeszcze łączność z wszechświatem i jest sam, jak powiada Loeben, »romantycznym obszarem« (*eine romantische Gegend*). Inni ludzie natomiast zapomnieli ów pierwotny język przyrody, odeszli od niego, tworząc swój własny, obcy przyrodzie i niedoskonały »dialekt«. Trzeba wyrwać się z takiego osamotnienia i przypomnieć sobie tamten język. Język staje się, tak dla Loebena, jak i dla większości romantyków »prawdziwych« z Novalisem na czele, swoistym p o s t u l a t e m , który trzeba osiągnąć".

[193] Zob. o liryku *Gdy tu mój trup...*: A. Ważyk, *Nad tekstami*, w: tegoż, *Gra i doświadczenie. Eseje*, Warszawa 1974, s. 5: „Przeszłość jest bardziej realna niż chwila obecna. Na to, aby tak się stało, trzeba było uśmiercić siebie w czasie bieżącym i napisać niebywałe zdanie: »Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada...«".

znaczyć. Znaczyć to odsyłać do Księgi, do Boskiego Kodu Istnienia. Tyle znaczą sławne słowa *Powieści Wajdeloty*:

Rwałem kwiaty ojczyste, a czarodziejska ich wonia
Tchnęła w duszę jakoweś dawne i ciemne wspomnienia.
Upojony tą wonią, zdało się, że dzieciniałem,
Że w ogrodzie rodziców z braćmi igrałem małymi.[194]

– W „ogrodzie rodziców”: czyli w Litwie, w ziemskim, ale i Boskim Edenie. Bohaterowie *Wallenroda* nurzają się więc w znakach, symbolach, znaczeniach, próbując rozróżnić te swoje i obce, Boże i diable. Pływają w oceanie irracjonalnych sensów, których nośnikiem jest wszechobecny symbol. Nie musi to być symbol-litera, symbol kultury piśmiennej, skoro zmysły otwierają się tutaj najszerzej na wszelkie doznania ze sfery dzieciństwa-Edenu:

Uzewnętrzniając w świecie fizycznym swe wyobrażenia językowe, człowiek piśmienny widzi je przede wszystkim w formie graficznej, w postaci liter. Jak sobie obiektywizuje swe myślenie językowe człowiek niepiśmienny, my, ludzie piśmienni, nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić; oczywiście za środek obiektywizacji służą mu dobrowolnie wywoływane obrazy halucynacyjne natury akustycznej.

Następnie skierowanie działalności językowej także w dziedzinę wzrokową musi z konieczności osłabiać u ludzi piśmiennych pamięć wrażeń akustycznych z zakresu języka wymawianiowo-słuchowego. Ludzie niepiśmienni odznaczają się większą zdolnością zapamiętywania tego, co słyszą. Drogi przebiegu prądów językowych, zarówno wykonawczych, jako też odbiorczych, są u człowieka piśmiennego zdwojone, bo nie tylko fonetyczno-akustyczne, ale także graficzno-optyczne; dodanie zaś nowych linii przebiegu przy tej samej ogólnie sumie natężenia energii językowej, musi osłabiać siłę przebiegu po liniach dawniej istniejących.[195]

Trudno tej intuicji językoznawcy nie uznać za genialną. W *Wallenrodzie* słuch, wzrok, węch, dotyk znaczą tak jak, litery pisma. Są literami pisma, jakim zapisano Księgę Natury. Nie znaczy to, że jest to poemat, w którym autor zrezygnował z erudycji. Co zdumiewa, jest to na przykład erudycja pochodząca z Biblii, z kulminacyjnym, apokaliptycznym „*Weh*! Biada” w finale części piątej: *Wojna*[196].

Można by też dopytać: a Mickiewicz? Jak on traktował – jako całość –język poematu? Wrogowie poety po 1830 roku często powtarzali, iż był to język manipulacji, język kłamstwa. Ale czy rzeczywiście spełnia on kryteria manipulacji, rozumianej jako sytuacja, gdy: a) ktoś staje się narzędziem w czyimś ręku w celu osiągnięcia celu, który b) jest przed manipulowanym ukrywany, a wynikające z manipulacji korzyści c) osiąga manipulator, przekonując, nakłaniając i pobudzając do działania nie-

[194] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, s. 107, *Powieść Wajdeloty*.

[195] J. Baudouin de Courtenay, *Charakterystyka psychologiczna języka polskiego*, w: tegoż. *O języku polskim*, opr. J. Basara, M. Szymczak, Warszawa 1984, s. 204-205.

[196] Patrz: J. A. Teslar, *Biblia w życiu i twórczości Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz 1855–1955. Księga w stulecie zgonu*, Londyn 1956, s. 287: „W *Pieśni Wajdeloty* porównanie: »Jako w dzień sądny z grobowca wywoła / Umarłą przeszłość trąba archanioła. / Tak na dźwięk pieśni kości spod mej stopy / W olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły«, zawiera oczywiste reminiscencje z kilku opisów Sądu Ostatecznego u Ezechiela (37, 1-12) i Apokalipsy, gdzie wielokrotnie rozlega się trąbienie sześciu aniołów. Także: I. Kor. 15, 52; I. Tess, r. 15)”.

świadomego niczego, zmanipulowanego człowieka?[197] Mickiewicz tak pojętej manipulacji nie przeprowadził. Musiałby powziąć zamiar napisania dzieła, które wywołałoby brzemienne w konsekwencje wypadki historyczne, a te ostatnie rozsławiłyby na przykład autora i dzieło. Takim „Makiawelem" języka nie był. Język poematu to kolaż możliwości: nade wszystko perswazyjnych, propagandowych, może agitacyjnych, wreszcie mitotwórczych. Ale i perswazję – jak się poecie wydawało – na równi z agitacją przesłaniała tu historyczna maska. Okazało się, iż równowaga między ukrytym przesłaniem (bunt) a jawną maską była krucha. Im grubsza maska, co jak wieko przytrzymywała skrytą ideę, tym mocniejszy wybuch i silniejsze przyswojenie idei przez XIX-wiecznych Polaków. W neutralizacji maski dopomógł język: nowoczesny, odarchaizowany[198], przesycony emocjami byronowskich bohaterów-egzystencjalistów. Język męskich archetypów. Jak dowodził w 1915 roku Baudouin de Courtenay:

> Wszystkim myśleniom językowym arioeuropejskim (oprócz ormiańskiego, o ile jest ono arioeuropejskim) właściwa jest seksualizacja (upłciowienie) wyobrażeń językowych, z przewagą wyobrażenia samczości, czyli z maskulinizacją (z usamczeniem). W polskim zaś myśleniu językowym obok maskulinizacji wybujała także wirylizacja (umężczyźnienie)[199].

W XIX-wiecznej sytuacji polszczyzna była językiem jakby podwójnie zmaskulinizowanym i „umężczyźnionym". Mickiewicza tymczasem kusił w Odessie szczebiotliwy język flirtu, kochania. Z którego z wielkim trudem, ale gwałtownie się otrząsnął, przemówiwszy tą najtwardszą dykcją bezkompromisowej postawy wobec wroga. Pełzał jak wąż w Rosji, to znaczy też mówił – jak mówią węże, by w końcu przeraźliwie, wydać głos, krzyk Samsona.

Osobliwie niewdzięczna bywa Historia. Litwini – jako naród odrębny – musieli się w końcu przeciwstawić samozwańczemu zbawicielowi, jakim mienił się Mickiewicz[200]. Temu ostatniemu najbardziej obcy był wybór: alboś Litwin, alboś Polak. Był Polakiem-Litwinem, a w duchowym sensie należał do jagiellońskiej wspólnoty, gdzie nie dźwięk, geneza i gramatyka języków: polskiego, litewskiego, ruskiego i innych (w tym języków Żydów) są istotne, ale ów, już tu przywołany, irracjonalny rdzeń języka, zakorzeniony w duchowości, bezsłowny, od Stwórcy dany narodom. Czasy jednak były już inne. Tryumfował nacjonalizm. Pilny czytelnik *Wallenroda*, Bolesław Prus, oburzał się:

> „Precz z polskością!..." Ale jakież to krzywdy wyrządziła polskość Litwie? Gdzież są ci męczennicy litewskiej wolności, których zsyłali lub zabijali Polacy? Jakież to wsie litewskie spalili, jakie ograbili pamiątki, jakie zburzyli ogniska cywilizacji?... Gdzie te lochy, w których polskość więziła litewskich patriotów, te kajdany, w które je zakuwała, te rózgi, które zdzierała na ich grzbietach skrwawionych, te polskie zakazy przeciw litewskiemu językowi?...

---

[197] Zob. J. Kamińska-Szmaj, *Propaganda, perswazja, manipulacja – próba uporządkowania pojęć*, w: *Manipulacja w języku*, red. P. Krzyżanowski, P. Nowak, Lublin 2004, s. 13-28. Także o perswazji: J. Głażewski, *Retoryczne aspekty polemiki wokół „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza*; D. K. Sikorski, *O sztuce perswazji w przedwojennej publicystyce Romana Brandstaettera i jej oddziaływaniu. (Zarys)*, w: *Teatr wymowy...*, dz. cyt., s. 337-350, s. 381-390.

[198] Zob. K. Górski, *Staropolszczyzna w języku Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język...*, dz. cyt., s. 295-355. Uchylenie pokusy archaizacji podwoiło, moim zdaniem, siłę oddziaływania poematu.

[199] J. Baudouin de Courtenay, dz. cyt., s. 219.

[200] O odrodzeniu litewskim w XIX wieku zob.: J. Żenkiewicz, *Litwa na przestrzeni wieków i jej powiązania z Polską*, Toruń 2001, R. VI: *Pod zaborem*; głos niechętny Litwinom: K. Górski, *Divide et impera*, red. E. Feliksiak, wstęp P. Łossowski, Białystok 1995, R. III i IV.

I na odwrót, czy Polacy żadnych, ale to żądnych nie oddali usług wspólnej ojczyźnie?... Czy nie wydeptali jej własnymi nogami we wszystkich kierunkach, czy jej ziemi nie uprawiali własnymi rękoma, czy nie użyźniali jej własnym potem i krwią, czy nie zasłaniali jej piersiami?... „Przeklęta polskość!..." A w jakimże to języku wyśpiewano piękność Wilii i Niemna, krasę litewskich dziewic, dumę Litawora, bohaterstwo Grażyny, skrystalizowaną nienawiść Halbana, cierpliwą zemstę Konrada, bezgraniczne poświęcenie Aldony, *Odę do młodości*?... Z jakich ust popłynęło westchnienie: „Wśród tej ciszy tak ucho wytężam ciekawie, że słyszałbym głos z Litwy!..." i w jakim języku wypłakała dusza: „Litwo, ojczyzno moja, ty jesteś, jak zdrowie!"[201]

Oddzielenia dokonano. Irracjonalna, romantycznie pojęta istota narodowego języka ma dziś tylko jednobrzmiący i jednostajny wydźwięk, melodię polszczyzny w Polsce, a litewskiego w Litwie. Ale że go ma, to też zasługa Mickiewicza, który wśród „przyjaciół Moskali" w porę wybrał język przyjaciół z ojczyzny swojej, ich polszczyznę.

8. *Co się odsłania, co się przesłania...*

Między Rosją a piekłem nie myśl o wyborze,
Kto dziś w Rosji żyć może, ten w piekle żyć może.[202]
Tomasz August Olizarowski

„Niemnie, domowa rzeko moja, gdzie są wody, / Do których przez rozkwitłe skakaliśmy błonie..." – to Mickiewicz w sonecie *Do Niemna*. Nie jeden Mickiewicz pisywał nostalgiczne wiersze i nie zawsze z tęsknoty, straty wygnania rodziły się tak wulkaniczne teksty jak *Konrad Wallenrod*. Jak zauważono, dykcja tęsknoty łączy poetów jakby ponad granicami, kulturami, epokami. Posłuchajmy:

Rzeko, jesteś łzami moich gór ojczystych.
Stoję na twym brzegu, patrzę w nurt przejrzysty.
Na próżno chcę w tobie swej przeszłości dociec,
Którą pochłonęłaś w czasu kołowrocie...[203]

To nie Mickiewicz, lecz poeta z innego kraju, kultury: Gruzin piszący w 1859 roku. Sama utrata nie oznacza jeszcze w każdym przypadku przyjęcia przez tracącego ani postawy obronnej, ani nakazu zemsty każdym sposobem czy ratowania zagrożonych za wszelką cenę: życia, innych wartości, człowieczeństwa. A niebezpiecznie blisko znalazł się Mickiewiczowski bohater tych ryzykownych wyborów. Ich, owych nieludzkich wyborów, możliwości świadom był poeta już w czasach filomackich, co staraliśmy się ukazać. Ale zesłanie rosyjskie – wbrew oczekiwaniom – mogło się skończyć inaczej: Mickiewicz mógł wejść, wsiąknąć w kulturę imperium. Niekoniecznie musiał zostawać zaraz rosyjskim pisarzem, wystarczyło, by nawykł do stylu myślenia tych chodzących w kajdanach, a jednocześnie wcale wygodnie żyjących

---

[201] B. Prus, *Wszyscy za jednego*, w: tegoż, *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, dz. cyt., s. 275.

[202] T. A. Olizarowski, *Bajki, fraszki, aforyzmy*, wybór i opr. A. Tchórzewski, „Poezja" 1983, z. 11/12, s. 148. Jest to przedruk z: ks. A. Syski, *Zakład św. Kazimierza w Paryżu*, Łuck 1936, s. 263-266.

[203] Eliasz Czaczawadze, *Do Ałazani*, przeł. E. Siemaszkiewicz, cyt. za: W. Kubacki, *Malwy na Kaukazie*, Warszawa 1969, s. 253-255.

literatów rosyjskich, których poznał[204]. Postąpił kilka kroków w tym kierunku, lecz się ze snu Rosji wybudził. *Wallenrod* zdaje się taką imaginacyjnie niesamowitą przemianą Mickiewiczowskiego doświadczenia podróży w rosyjskość i w głąb Rosji imperialnej. Niesamowitą, bo pełną – jak zesłanie – ambiwalencji w ocenie najeźdźcy czy wroga. Także niesamowitą, bowiem przekierowaną w (z pozoru) bezpieczną dal średniowiecza. Wreszcie niepospolitą z powodu radykalizmu postawy Konrada. To nie jest auto-biografia Mickiewicza; poemat to *sui generis* auto-egzystencja, jej poetycki zapis o wielkim potencjale perswazyjnym i mitotwórczym.

Dwie „podróże", dwa porwania – to los Konrada/Adama. „Podróż" Adama to na początku trwoga antyfilomackiego śledztwa, więzienia, osamotnienia w celi, wyroku, w końcu gwałt i przymus zesłania w interior Rosji. W tym obcym świecie poeta przeżywa rozterkę: ani on dlań straszny, ani nie sposób mu odmówić walorów wielkoświatowości; nawet natura Krymu to coś nowego dla oka Mickiewicza. Więc można było w to wejść i tam pozostać. Porwany ze swej Litwy ucieka jednak, przybiera wężową postawę, by w końcu dopaść, ukąsić najeźdźcę, gdy tylko wydostał się z tego terrarium tyranii: w III cz. *Dziadów*, *Ustępie* i *Do przyjaciół Moskali*.

„Podróż" Konrada w poemacie podobna, i to jak! Klęska napaści obcych, rozpad domu, porwanie, „wcielenie" siłą do innej rodziny, kultury, gdzie także wszystko nęci. Raz porwany Konrad ucieka do swoich, by potem – jak gdyby – pozwolić się porwać raz wtóry, już z niszczycielskim wobec zakonnych porywaczy zamiarem. Tak oto pełza jak wąż, by wpełznąć wreszcie na szczyt wrogiej hierarchii i tam dokonać dzieła destrukcji.

W finale obu podróży drogi Adama i Konrada rozchodzą się. Ten pierwszy bliższy był śmierci duchowej, patriotyczno-obywatelskiej, gdyby uczynił dalsze koncesje na rzecz zaborcy. Ten drugi ginie dosłownie, niemal w amoku i furii. I Mickiewicz, i Wallenrod zbliżyli się blisko do urwiska: zdrady. Konrad może nawet wpadł w pułapkę szlachetnie motywowanego nihilizmu. Mickiewicza ocaliły zapisane w pamięci doświadczenia lat dziecinnych, filomatyzm, krąg wartości. Część domowego dziedzictwa, choćby posarmacki prowidencjalizm, jest dla poety w Rosji martwa. Ożyje dopiero w erze mesjanizmu[205]. To miejsce zajmuje wallenrodyczny makiawelizm; jego cechą jest aktywizm, tak potem istotny u Mickiewicza-mesjanisty, a wyćwiczony już w filomackich spiskach i harcach. Mickiewiczowska młodość ma odwagę, by zmierzyć się z chrześcijaństwem, na krótko je zanegować z wolteriańskich pozycji. Oświecenie – jako szkoła liberalizmu czy pacyfizmu – mało jest funkcjonalne w wieku wojen. Ale daje Mickiewiczowi tę szerszą perspektywę oglądu „waryjactw" tego świata.

Rzadko kiedy inspiracja chrześcijańska łączy się tak ściśle z wolnomyślicielską, by umożliwić człowiekowi dopatrzenie się właśnie człowieka w śmiertelnym wrogu. A tak patrzy Adam w Rosji, tak myśli Konrad w państwie krzyżackim. Ścisły sojusz racjonalizmu i irracjonalizmu pozwala poecie korzystać z owoców kultury rosyjskiej,

---

[204] Por. B. Mucha, *W kręgu rosyjskich katolików i filokatolików*, Łódź 1995, s. 96, R.: *Korynna znad Donu: – hrabina Anastazja Chlustina de Circourt*, s. 96: „Czytała przekłady jego dzieł, wyróżniając wśród nich *Konrada Wallenroda*. Zachwyciła ją zwłaszcza Aldona, o której wyraziła się, że jest boską istotą." O sytuacji w kulturze rosyjskiej zob. także: W. Supa, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006.

[205] Zob. krytyczną pośrednio wobec Mickiewicza jako autora *Konrada Wallenroda* rozprawę Jerzego Brauna o stosunku chrześcijaństwa do makiawelizmu: J. Braun, *Katolicyzm a machiawelizm*, w: tegoż, *Kultura jutra, czyli Nowe Oświecenie*, wstęp i opr. M. Urbankowski, Warszawa 2001.

ale i gwałtownie przeciwstawić im narodową tradycję. W *Wallenrodzie* wyrozumowany podstęp jest narzędziem zniszczenia w irracjonalnym porywie czy amoku. Nawet mit mediewistyczny w poemacie to swoista forma „podróży". W ląd na tyle odległy temporalnie, by bezpiecznie zamaskowany stanowił wielka alegorię XIX wieku. Ale i coś więcej: może to forma eskapady z tej zamkniętej w figurze średniowiecza Teraźniejszości w jakąś sensu pełną Przyszłość...

Przez przeszłość z teraźniejszości w przyszłość – oto kierunek labiryntowej drogi, by z Rosji i z zesłania mentalnego się wydźwignąć. Ale w powieści kończy się to dwuznacznie. Raz: śmiercią uciekającego. Lecz – to dwa – ostatecznym zerwaniem z niewolą babilońską Rosji. Tu, w *Wallenrodzie*, wybrzmiewają silne aluzje do *Psalmu 136* (*137*) *Super flumina Babylonis*...[206], ale akurat nie do tej części, którą zwykliśmy pamiętać, lecz do jego okrutnego, morderczego finału, z którym biedzą się bibliści, widząc w nich „przykład złorzeczenia", dodając: „Sprawiedliwości ma jednak dopełnić Bóg, nie człowiek"[207]. Nie Bóg u Mickiewicza, a człowiek:

> Przypomnij, PANIE, synom Edomu dzień,
> W którym mówili o Jerozolimie:
> „Burzcie, burzcie ją do fundamentów!"
> Córko Babilonu, skazana na zburzenie,
> Szczęśliwy, kto ci odpłaci za to, co uczyniłaś!
> Szczęśliwy, kto pochwyci
> I roztrzaska twe dzieci o skałę![208]

Potworne: dzieci roztrzaskać o skałę. Jak by nie czytać, potworne. I z tego mścicielskiego zapamiętania płynie – czasem tylko słabnąca – desperacja Konrada. Mickiewicz musiał w Rosji siedzieć (w miarę) cicho. W *Wallenrodzie* tę pozę więźnia-węża porzucał i stawał się lwem-lisem, ryczącym, zabijającym, ale i śmiertelnie zranionym. W rosyjskich salonach ukontentowany mógł być w Mickiewiczu i człowiek Oświecenia, kulturalny i światły, i człowiek najnowszych tendencji romantycznych, jeśli gadał o Byronie i Goethem, ale milczał o ojczyźnie i historii. Rosja syciła rozum i zmysły, lecz nie mogła wyprzeć symbolicznych treści związanych z Polską, naturą, domem, mitologią przyjaźni. To, co realne, czyli życie salonu, było miłe, i owszem. Ale te doznania wszystkiego, co przyjemne, dokonywały się kosztem tego, co idealne, co było brzemieniem zepchniętym w niepamiętanie, ale nie usuniętym raz na zaw-

[206] B. Burdziej, *Super flumina Babylonis. Psalm 136* (*137*) *w literaturze polskiej XIX i XX w*., Toruń 1999, s. 130: „Dwukrotnie uobecnia Mickiewicz symboliczne konotacje drzewa z Ps 136, 1. W *Konradzie Wallenrodzie* tytułowy bohater żegnając się z Aldoną wspomina zasadzone swą ręką suche wierzby, które cudownie okryły się zielenią na znak, że oboje kochankowie zostanę »w strony ojczyste wróceni« (*Dzieła*, t. 2, s. 130-131, zob. w. 44-58)".

[207] Komentarz do *Psalmu 137*. Cyt. za: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmy. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2005, s. 811.

[208] Tamże, wersy 7-9 *Psalmu 137*. Zbieżność poematu z psalmem na głębszym poziomie dostrzegł J. A. Teslar (dz. cyt., s. 286): „Czytając Biblię w okresie swego wygnania w Rosji, poeta musiał być niewątpliwie uderzony tak mu uczuciowo odpowiadającym psalmem 136, w którym psalmista pocieszał Izraela w niewoli nadzieją powrotu i – zemsty na wrogu. Czy nie ten psalm właśnie podsunął poecie, gdy pisał *Konrada Wallenroda*, pomysł pieśni »w cudzoziemskiej mowie«, śpiewaną wśród wrogów »w cudzej ziemi«, zapowiadającą »spustoszenie« i zemstę straszliwą, którą dyszy ostatni werset tego psalmu? (Echo tego psalmu powróci w *Dziadów* cz. III: »jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, zapomnij o mnie«.)".

sze w sferę nieistnienia. Gdy wybuchło: to z mocą złorzeczenia i furii psalmicznej, tak, ażeby „burzyć do fundamentów".

Wallenrod to Mickiewiczowski wybór idei, idealności, konstytutywnej zarówno dla jego „ja", jak i kultury polskiej sfery archetypalnej: natury, domu, rodziny. Inna sprawa: to wybór ich ocalenia metodą, którą poeta uzna za fatalną, a czytelnicy tacy, jak Bolesław Prus, usprawiedliwiać będą z jej nietypowości: „W nawiasie wspomnę – pisze autor *Kronik* – że na przykład ideałem w *Konradzie Wallenrodzie* była ta prawda etyczna, a poniekąd i historyczna, że – krwawa krzywda musi wywołać krwawą zemstę, ale i mściciel – musi zginąć"[209]. Pięknie, ale czy to przywraca etyczną harmonię?

Dwie „podróże-porwania" i dwie ucieczki. Razem: jeden poemat. Mickiewicz żył w epoce ruchliwej, żywiołowej, w której rzadko tylko przemieszczano się (przynajmniej w Polsce) z intencją taką, jak u pewnego angielskiego pisarza, Williama Gilpina, notującego latem 1770 roku: „Śledząc uroki natury, błądzimy swobodnie pośród lasów, jezior, skał i gór. Rozmaite scenerie, na jakie napotykamy, dostarczają nam niewyczerpanego źródła przyjemności"[210]. A tu, na środkowoeuropejskich nizinach, na tej malowniczej naturze brutalnie rozsiadła się wojna. Jedna plaga, jak w *Objawieniu* św. Jana, ciągnie za drugą: klęska za klęską. Żywiołowość, ruch, nerwowość, kosmos w niezwyczajnym poruszeniu – oto Mickiewiczowski świat. Ludy i indywidua w ciągłym ruchu, myśl w ciągłym ruchu, czasem histerycznie obierająca to taki, to inny modus działania i objaśniania świata – oto Mickiewiczowski fundament. Fundament to zazwyczaj stabilność, a ten pozostawał nie w miejscu jednym, ale w miejscach wielu, przemieszczał się, ba, fundament ów był samym przemieszczaniem się pośród wrogich i przyjaznych, kuszących i odrażających, dobrych i złych wyborów. Budować na ruchu, zmienności – to wyższa szkoła myśli, egzystencji, sztuki.

Wacława Borowego formułę „poety przeobrażeń"[211], bohatera, który się u Mickiewicza ciągle przekształca, należy osadzić na głębszym jeszcze symbolu podróży, która jest zarazem gwałtem na wolności osoby i jej wyborem, zbłąkaniem i drogą, pielgrzymką wreszcie. U podstaw figury metamorfozy leży archetyp przemieszczania się duchowego i fizycznego w czasoprzestrzeni i pośród estetycznych, etycznych, intelektualnych konstelacji tego dziewiętnastego stulecia. *Konrad Wallenrod* to, moim zdaniem, milowy krok w tej podróży. Choć, mimo wszystko, ginie bohater, ruch nie ustaje. Konrad – ta poetycka emanacja imaginacji Adama Mickiewicz – kroczy dalej: ku *Dziadom*.

Mickiewicz wymyka się z Rosji, Wallenrod z mentalnej pułapki zdrady. Ten pierwszy przywdziewa rolę Mojżesza wiodącego lud mesjański do Kanaanu, ten drugi – już jako Konrad – znów jedzie do Rosji, by ponowić, pogłębić i odświeżyć jej obraz. Zły obraz państwa, ludzki obraz Rosjan. Nie byłoby mesjanizmu zapewne bez wallen-

---

[209] B. Prus, *Poeta wychowawca narodu*, w: tegoż, *Wczoraj – dziś – jutro...*, dz. cyt., s. 289.

[210] W. Gilpin, *Observations on the River Wye*, Oxford – New York 1991, cyt. za: T. Sławek, *Podróż jako teoria widzenia. Co się zdarzyło pewnego lata nad rzeką Wye*, w: *Wokół reportażu podróżniczego*, red. E. Malinowska, D. Rott, współpraca A. Budzyńska-Daca, Katowice 2004, s. 79.

[211] Zob. W. Borowy, *Poeta przeobrażeń*, w: tegoż, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. II, s. 202-212; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości...*, dz. cyt., s. 46-49. Rozdział: *„Poeta przeobrażeń" i ... syntez.* O ambiwalencji „podróży-przemiany" ciekawie w młodości pisał W. Łysiak: *Francuska ścieżka*, Warszawa 1979, s. 7: „Ścieżka winna być zaprogramowana w człowieku, nim rozpocznie podróż, jeżeli nie jest – będzie jałowa. Niczego nie napotka się na ścieżce, a już najmniej samego siebie, jeśli niczego się od niej nie oczekuje".

rodyzmu, zaś III cz. *Dziadów* i *Księgi narodu* czy prelekcje z tego samego są imaginarium co *Pan Tadeusz*[212]. I są świadectwem tej samej, jak myśleli Rosjanie i myślą, polskiej choroby, którą wolimy nazywać bezkompromisowością wobec tyranii. Dla Rosjan to: *polskij wapros*. Jest to bezkompromisowość znających zalety Soplicowa i tych, co znają uroki paryskich pasaży i trotuarów. Pamiętając o wadach własnych i zaletach duszy rosyjskiej czy europejskiej Mickiewicz w *Wallenrodzie*, co odczytali nawet ludzie Zachodu, bezlitośnie burzył europejskie sny o Rosji. Nie iżby odbierał jej kulturalne i wolnościowe aspiracje, ale odrzucał i beształ ją w tym wymiarze, w którym ta Rosja dawna i obecna godziła się chodzić w kajdanach. Potwierdzili to sami Rosjanie, gdy – na przykład – pod koniec XIX stulecia pomyślano o pomniku poety:

> Dla Polaków [Mickiewicz] jest tylko jednym z organizatorów buntu 1830 roku, autorem trzeciej części *Dziadów*, pełnej najbardziej bezczelnych wystąpień przeciw Rosji i jej monarsze, a nawet propagującej królobójstwo. [...] Dlatego też wzniesienie w Warszawie pomnika Mickiewicza byłoby lichą demonstracją i znieważeniem rosyjskich uczuć narodowych. Ten krok wzmocni szowinizm polski i jeśli przedwcześnie nie zostanie zaniechany, to wywoła ze strony mniej opanowanych Polaków otwarte demonstracje antyrosyjskie[213].

Co innego ludzie Zachodu. *Dziady* pozostały dla Francuzów irracjonalnym wykwitem wyobraźni „archeologicznej". W *Wallenrodzie* docenili, iż jest „owocem świeżego i żywego wzburzenia", a jego największą zasługą to, że „żadna aluzja nie zdradza tego stanu rzeczy"[214]. Że adres poematu jest antyrosyjski, wiedziano jednak świetnie: „i kiedy [Mickiewicz] ukazywał Wallenroda kontemplującego, z szatańskim wyrazem twarzy, klęski Niemców, marzył być może, że przyjdzie dzień, kiedy z kolei Rosja zapłaci za krzywdy wyrządzane Polsce"[215]. Tak, marzył w *Wallenrodzie* o tym Mickiewicz, lecz się w tym marzeniu nie zapamiętał, przekroczył je i poszedł ku innej formie myślenia o Rosji, Rosjanach i ich kulturze. Co mu się demonicznie odsłoniło w 1828 roku, to mu się przesłoniło później. Uniwersalistyczne wartości mesjanizmu prelekcji paryskich, właśnie tego „szalonego" kursu IV, przewidywały miejsce także dla wschodniego sąsiada, i to nie byle jakie. Ale to nie oznaczało bierności, głaskania. To znaczyło wojnę nie z Rosjanami i Rosją, lecz z tyranią. Co dla Mickiewicza było oczywiste, to dla zachodnich elit, fascynatów carskich imperium, było horrendum. Rosji trzeba było – z ich punktu widzenia – słuchać i ją podziwiać. Przywołany już niemiecki krytyk omawiając *Konrada Wallenroda* nader pozytywnie, równocześnie dystansował się od zuchwale przez siebie imputowanej Mickiewiczowi chorobliwej rusofobii. Czytajmy Polaków, ale słuchajmy Rosji? –

> Mickiewicz sporo już napisał, ale z tego tylko niewiele jest u nas znane, częściowo dlatego, że niesłusznie zaniedbujemy literaturę polską, częściowo zaś dlatego, że większa i właśnie najświetniejsza część poezji Mickiewicza dotyczy nieszczęsnego losu jego narodu, przy czym nie

---

[212] Por. Z. Majchrowski, *Antagonizm arcydzieł: „Dziady" a „Pan Tadeusz"*, w: tegoż, *Mickiewicz i wiek dwudziesty*, Gdańsk 2006, s. 78-98. Podzielam opinię badacza.

[213] L–ko, *O pamiatnikie Mickiewicza*, „Moskowskije Wiedomosti" 1897, nr 78, s. 3; cyt.za: Z. Barański, *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, Wrocław 1962, s. 29.

[214] A. d'Herbelot, *Literatura polska. Uwagi o życiu i poezji Adama Mickiewicza*, „Revue Encyclopédique" V 1830, przeł. R. Forycki, cyt. za: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, opr. Z. Mitosek, Warszawa 1999, s. 55.

[215] Tamże, s. 54.

zawsze zachowuje on powściągliwość wobec Rosji i zaprzyjaźnionych z Rosją państw, a powściągliwość taką winna zachować prasa niemiecka[216].

No właśnie, kiedyż ci Polacy zaczną być rozsądni rozsądkiem powściągliwej niemieckiej prasy? Nigdy. Mówi Mickiewicz.

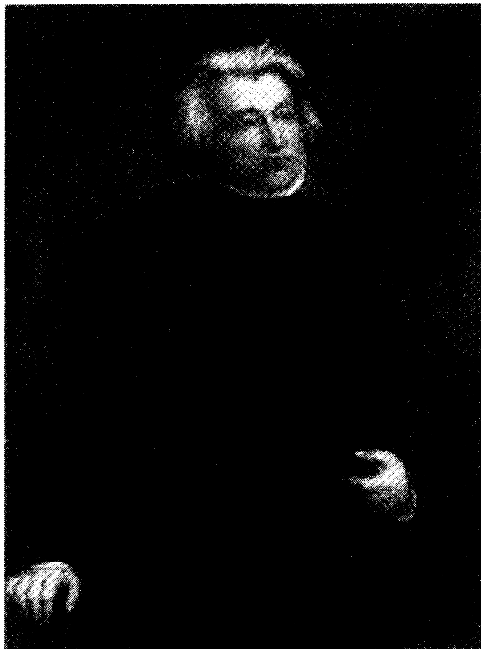
* * *

„Oto jest Mickiewicz i nie wiadomo, kiedy był większym: czy, gdy w polskim języku wypowiadał uczucia i malował obrazy nieśmiertelne, czy gdy w ojczyźnie rozsypywał najpiękniejsze, najszlachetniejsze ziarna wszechludzkiej cywilizacji.

Gniewają się na nas jedni, że odpychamy kulturę germańską, drudzy, że opieramy się rosyjskiej. My tymczasem radzi byśmy brać i przyswajać to, co we wszystkich cywilizacjach jest najlepszym, nie tylko w aryjskich, ale nawet w semickich i chińskiej"[217].

[216] W. Mentzel, *„Konrad Wallenrod" Adama Mickiewicza opowieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, przeł. K. Kamińska, cyt. za: P. Roguski, *Tułacz polski nad Renem*, dz. cyt., s. 217.

[217] B. Prus, *Poeta wychowawca narodu*, cyt. za: *Wczoraj – dziś – jutro...*, dz. cyt., s. 289. I na koniec zamiast komentarza internetowa informacja z 2004 roku (w komputerze jeszcze w roku 2006) z Opola: Sympozjum naukowe (połączone z konkursem): *Czytanie „Konrada Wallenroda" po 11 września* (Katedra Literatury Romantyzmu, Uniwersytet Opolski). Jako dowód na żywotność dyskursu apokaliptycznego zobacz film Mela Gibsona: *Apokalypto*.



Henryk Rodakowski, portret A. Mickiewicza

Joanna Wnuczyńska
(Toruń)

MICKIEWICZOWSKI SĄD ANIOŁÓW Z III CZĘŚCI *DZIADÓW* W INSCENIZACJACH LEONA SCHILLERA I KONRADA SWINARSKIEGO

1. Świat nadprzyrodzony w III części *Dziadów*

Mieczysław Limanowski, twórca Reduty, w III części Mickiewiczowskich *Dziadów* za centralną scenę uznał sąd anielski[1]. Zorientowanie na ten fragment dramatu wyznacza nowy obszar badawczy, dotąd szczegółowo nie omawiany[2]:

> Scena c e n t r a l n a , moment najwyższy akurat moment, w którym następuje perypetia, to jest właśnie wydarcie z przepaści, Mickiewicz erygował wielki trybunał. [podkr. – J. W.] U Ajschyla jest Apollo, po lewej Erynie. Są archaniołowie, zamiast Pallas Ateny, Chrystus. Rzucone jest na szalę imię matki[3].

Powyższe rozpoznanie wnikliwego teatrologa i praktyka teatru, choć przecież pozbawione kontekstu apokaliptycznego, a skupione na samej istocie sądu w III części dramatu, odczytywane szczególnie przez pryzmat widzianej przez Limanowskiego inscenizacji Leona Schillera, pozwala na dokładniejsze opisanie obrazu sądu aniołów w *Dziadach* części III, jak i w wybranych dwóch inscenizacjach *Dziadów* – Schillera i Swinarskiego.

Ten jeden motyw – sąd – na stałe obecny w apokaliptycznym obrazie paruzji, końca świata, przejścia ludzkości, duchów i aniołów z przestrzeni ciemności w przestrzeń światła, rozpoznania dobra i zła, wybranych i odrzuconych, zbawionych potępionych, w Mickiewiczowskich *Dziadach* oraz inscenizacjach dramatu ukazywany jest poprzez relacje między człowiekiem a światem anielskim.

W *Dziadów* części trzeciej występuje wiele postaci nadprzyrodzonych, którym Adam Mickiewicz nadał imiona oraz określił sposób ich istnienia:

> Anioł Stróż, Duchy nocne, Duch z lewej , Duch z prawej , chór duchów nocnych, Duch, Głos z prawej, Głos diabła, Duch z lewej, Chór Aniołów, Róża, Aniołowie, Diabeł I, Diabeł II, Belzebub, Diabły (zstępują *widomie*)[4]. W tak zwanym sądzie aniołów: Chór Aniołów (głosy dziecinne), Archanioł I, Archanioł II, Chór Archaniołów, Anioł.

---

[1] W dramacie sąd aniołów jest częścią *Sceny II. Improwizacji*. Osobną sceną nazwał go Mieczysław Limanowski.
[2] Tak rozumianą ideą sądu w III części zajął się jako pierwszy M. Limanowski
[3] M. Limanowski, *Duchowość i maestria*, wybór i opracowanie Z. Osiński, Warszawa 1982, s. 528.
[4] Por. J. Kreczmar, *Problematyka sceniczna „Dziadów". Stare – nieprzestarzałe*, Warszawa 1989, s. 231.We wcześniejszych utworach A. Mickiewicza odnajdujemy wizerunki aniołów – uczestników sądu Bożego,

W jaki sposób są one w dramacie „dane"? Jaki odsłania się ich teatralny sposób istnienia? W jaki sposób pisarz uaktualnia problematykę sądu i w nim – rolę aniołów?

Dla Wacława Kubackiego są to byty, które należą do dramatu czysto zewnętrznie, „nieorganicznie". Jedyną osobą dramatu okazuje się według badacza człowiek[5]. Dla *Dziadów* drezdeńskich charakterystyczna jest jednak, moim zdaniem, przestrzeń, w której pojawiają się, istniejące w tym samym porządku ontologicznym i epistemologicznym, ludzie i byty nadprzyrodzone. Wpisana w III część *Dziadów* wizja świata nadprzyrodzonego i jego wpływu na rzeczywistość ludzką ma wyraźnie perspektywę teatralną.

2. Sposób istnienia aniołów i diabłów

W III części *Dziadów* Mickiewicza świat anielski został zaludniony bytami afirmującymi życie jako najwyższą wartość, jako dar ofiarowany przez Stwórcę. Demony funkcjonują w nim jako byty-„marionetki" w rękach Opatrzności, nawet jeśli zdają się tak groźne i nieprzewidywalne, jak Belzebub, nieokreślone i tajemnicze, jak Duch, czy wyraziste i jednoznaczne, jak Diabły, Głos z lewej, Chór duchów nocnych. Cały świat poetycki dramatu naznaczony jest jednak Dobrem jako wartością i kategorią najwyższą, najbardziej znacząco dookreślającą jego kształt. Tożsamość postaci nadprzyrodzonych została jednoznacznie określona: uczestniczą one w misteryjno-moralitetowej walce dobra ze złem. Uczestniczą w akcji dramatycznej obok postaci realnych i na równi z nimi, a może nawet funkcjonują wobec nich w sposób priorytetowy[6]. Do nich w sądzie anielskim, jako posłańców Boga, należy ostateczna ocena postawy Konrada.

3. Sąd anielski

Już na samym początku improwizacji Konrad znajduje się w poczuciu wyjątkowego osamotnienia. Świadomy niemożności porozumienia się ze światem ludzi, zwraca się ku gwiazdom: „Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!"[7] Ten gest-zwrot, odwrócenie się ku światu materialnemu, porzucenie duchowej abstrakcji pieśni, daje mu poczucie siły, mocy, nie tylko twórczej, ale mocy ludzkiej:

Ja mistrz wyciągam dłonie!
Wyciągam aż na niebiosa i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
To nagłym, to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem[8].

---

wykonawców woli Boga. W *Darczance* wspomniana jest walka Michała Archanioła z Lucyferem, Michał Archanioł nazwany jest „mścicielem sprawy Bożej". W *Kartofli* Michał nawołuje do sądu Bożego wszystkich mieszkańców nieba.

[5] W. Kubacki, *Arcydramat romantyczny. Studia nad III częścią „Dziadów"*, Warszawa 1978, s. 172.

[6] A. Mickiewicz, *Dziady.* Część III, w: *Dzieła. Wydanie Narodowe*, pod red. L. Płoszewskiego, t. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 159.

Zob. sądy wielu badaczy dotyczące istotnej walki dobra i zła w świecie *Dziadów*, która pierwotnie rozgrywała się w świecie nadprzyrodzonym. W. Kubacki, *Arcydramat romantyczny. Studia nad III częścią „Dziadów"*, dz. cyt.; R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, Warszawa 1998; J. Kleiner, *Mickiewicz*, Warszawa 1948.

[7] Tamże, s. 159.

[8] Tamże, s. 159.

Początek improwizacji staje się także początkiem zjednoczenia Konrada ze światem anielskim. To porównanie pieśni do gwiazd jest w głębszym znaczeniu próbą wzniesienia ducha bohatera w zaświaty, tam, gdzie znajdują się według starożytnych i Ojców Kościoła anioły. Bohaterem kieruje pragnienie osiągnięcia własnej pełni. Ale będzie to także moment, w którym doświadczy mocy zła. Ta chwila daje mu poczucie pełni. Konrad sam śpiewa sobie. To przeżycie okaże się jednak jeszcze jednym etapem do zjednoczenia z bytami nadprzyrodzonymi. Bohater mówi:

KONRAD
Zrzucę ciało i tylko jak d u c h wezmę p i ó r a –
Potrzeba mi lotu,
Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu,
Tam dojdę, gdzie g r a n i c z ą S t w ó r c a i natura.
I ma je, mam je – tych s k r z y d e ł dwoje;[9]

Jest to doświadczenie lotu zbliżone do lotu anielskiego. Konrad ma poczucie pozbycia się ciała i przyobleczenia ciała o innej jakości. Od czasów Platona skrzydła symbolizowały wzniesienie do lotu, zdolność otwarcia na sprawy duchowe. To doznanie Konrada – bycia duchem i posiadania skrzydeł, unoszenia się do lotu, jest swoistym preludium do osiągnięcia kondycji podobnej aniołom. Poczucie lekkości, swoistej inności bytowej, rodzi w nim pragnie uczynienia ludzkości szczęśliwą. Poczucie szczęścia pochodzi jednak z nieokreślonego źródła mocy. Konrada marzenie o mocy wielokrotnie znajduje w *Wielkiej Improwizacji* swoje potwierdzenie:

KONRAD
Mam więcej, tę M o c, k t ó r e j l u d z i e n i e n a d a d z ą (...)
I Mocy tej nie wziąłem z drzewa edeńskiego
(...)
Stamtąd przyszły siły moje,
Skąd do Ciebie przyszły Twoje.[10]

Nieśmiertelność Konrada łączy się z wyborem, którego chce dokonać. Sprzeciw wobec mocy Boga wyraża się w jego przeświadczeniu, że wreszcie, w egzystencji skazanej na samotność, odnalazł wspólnotę. Stąd jego obrazoburcze, ale nie naznaczone jeszcze potępieniem zawołanie:

Bo jestem nieśmiertelny! i w stworzenia kole
Są inni n i e ś m i e r t e l n i ; – wyższych nie spotkałem –[11].

Bohater wkraczał więc w społeczność duchów nieśmiertelnych. Obcych, innych, które poczucie mocy zapewniają mu przez wspólnotę w nieśmiertelności i wielości. Jej siłę przeciwstawia Konrad Bogu – „najwyższemu na niebiosach".

Postrzegamy jednak w Konradzie tak silne pragnienie uczynienia świata doskonalszym, że przekracza wszelkie, dotąd nieprzekraczalne granice. Przywołuje więc on

[9] Tamże, s. 161. Wszystkie wyróżnienia w tekście moje – J. W.
[10] Tamże, s. 161–162.
[11] Tamże, s. 163.

apokaliptyczną wizję walki szatana z Bogiem. W tym przekształconym przez Mickiewicza wątku Bóg walczy z szatanem[12]:

> Milczysz, – wszakżeś z Szatanem walczył osobiście[13].

W *Wielką Improwizację*, w wizję Boga, którą ma Konrad, wkradł się wczesnośredniowieczny manicheizm. Konrad sądzi mocą swego czucia, że Szatan ma władzę równą Bogu. Jest dla niego bytem, który może konkurować z Bogiem. Dlatego z ust bohatera padają kolejne słowa świadczące o jego więzi z demonami. W Konradzie tkwi głębokie przeświadczenie, pochodzące prawdopodobnie od szatana, że w jego władzy – ludzkiej, zdolnej przekroczyć granice nieba i ziemi – znajdują się także potęgi anielskie: „Mam ja za sobą w o j s k a, i m o c y, i t r o n y"[14]. To wyraziste odniesienie do hierarchii Dionizego Areopagity i do angelologii św. Pawła z Tarsu. W listach Nowego Testamentu „wojska, moce i trony" oznaczają osobowe byty duchowe. Św. Paweł w *Liście do Rzymian* pisze o dobrych duchach, w *Liście do Efezjan* takimi nazwami określa anioły upadłe:

> Obleczcie pełną zbroję Bożą, byście mogli się ostać wobec podstępnych zakusów diabła. Nie toczymy bowiem walki przeciw krwi i ciału, lecz przeciw Zwierzchnościom, przeciw Władzom, przeciw rządcom świata tych ciemności, przeciw pierwiastkom duchowym zła na wyżynach niebieskich[15].

Dlatego Konrad śmie wykrzyczeć Bogu, że jego miłość i wiedza są większe od miłości i wiedzy Boskich posłańców:

> Widzisz, żem p i e r w s z y z l u d z i i a n i o ł ó w tłumu,
> Że Cię znam lepiej niźli Twoje a r c h a n i o ł y[16].

Jest w Konradzie pragnienie dobra, ale ono zostaje wyparte przez silniejsze, dojmujące poczucie rozpaczy. Poczucie odrzucenia, które wynikło z próby samotności. Stąd jego ciągła chęć odnajdywania się w kole tych, których uzna za swoich, którzy uznają go za godnego siebie. Stąd też to pyszne nazwanie siebie „pierwszym wśród aniołów". Jest to doświadczenie paralelne do przeświadczenia Kaina z dramatu *Kain* Byrona. Kain także nie potrafił znaleźć się wśród ludzi. Dopiero pełnię porozumienia odnalazł z Lucyferem. Takie opisanie kondycji Konrada w kontekście innego – zbuntowanego – bohatera romantycznego, nie może być jego usprawiedliwianiem. Jest chyba raczej nazwaniem losu Konrada jakimś nieszczęśliwym i pełnym bólu „odpadnięciem" bohatera od wspólnoty dobra, dobrych ludzi i aniołów. Niebo wielkiej improwizacji „stworzył" szatan. Wzniósłszy się ku Bogu, stwórcy, on sam szybko

---

[12] Szeroko rozumiana tradycja biblijna, także apokryficzna podaje, że to Michał Archanioł został posłany do walki z szatanem i zwyciężył (por. Ap 12, 7 - 9; Jud 9). Niekanoniczne pisma mówią także o walce Michała Archanioła z szatanem o ciało Mojżesza. Wszystkie cytaty biblijne podaję według: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3 poprawione, Poznań – Warszawa 1980.

[13] A. Mickiewicz, *Dziady...*, s. 165.

[14] Tamże.

[15] Ef 6, 11–12.

[16] A. Mickiewicz, *Dziady...*, s. 167.

upadł. Odwrócił się od Boga. Podążył za pragnieniem afirmowania własnej pychy. Ten gest szatana był w rzeczywistości aktem, który przeciw niemu samemu spadł na ziemię jak jutrzenka, jak kometa. W *Dziadach* jako „kometa obłędu" upada Konrad.

Konrad, który porównywał się w Improwizacji z aniołami, nazywał siebie „najwyższym z czujących", stał się grzesznikiem. Dotknęła go specyficzna grzeszność oraz najcięższy grzech – próba nakłonienia Rollisona, próba nakłonienia innego człowieka do samobójstwa. Ta grzeszna postawa bohatera została poddana ocenie. Dokonała się ona w rożnych porządkach: moralnym, egzystencjalnym i religijnym. Najważniejsza w scenie sądu anielskiego jest ocena Konrada jako człowieka religijnego.

W sądzie nad duszą Konrada i jego świadomością religijną biorą udział różnorodni aniołowie: Anioł, Archanioł I, Archanioł II, Chór aniołów. Chór aniołów o głosach dziecinnych przynosi nowinę o oczyszczeniu duszy Konrada: „Pokój temu domowi, pokój grzesznikowi"[17].

Ta wyśpiewana w kolędzie *Anioł pasterzom mówił* dobra nowina łączy się z przebaczeniem, ale również ze sprawiedliwością. Między archaniołami odbywa się dysputa. Archanioły należą do II hierarchii niebieskiej w nauce Pseudo-Dionizego. Ich zadaniem jest spełnienie posłannictwa Bożej opieki nad światem. To anioły Opatrzności Bożej, duchy niebieskie specjalnego posłannictwa. Archanioł I w sądzie anielskim przedstawia wszystkie winy tego świata, wielkich tego świata i winy Konrada: grzech bohatera, odrzucenia praw boskich, które mają kierować światem, ciekawość, pychę i chytrość. Przypomniana zostaje historia upadku zbuntowanych aniołów. Na ich mocy opierał swoją moc Konrad w czasie improwizacji. One miały stanowić o jego potędze, sile, umiejętnościach. One miały być niejako źródłem miłości bohatera. Jako najważniejszy argument przeciwko Konradowi stawia Archanioł I brak czci, miłości i ufności wobec Boga. Na zarzuty oskarżyciela odpowiada Archanioł II – obrońca. Opisuje Konrada jako tego, który nie znał, nie zrozumiał planów Boskich. Nie dla własnej mądrości, ani z innych powodów tak postępował. Kierował się, w swoim przekonaniu, pobudkami szlachetnymi – kochał naród, kochał ludzi, kochał całe stworzenie. Miłość i szacunek dla Maryi są tym, co powoduje, że Konradowi wybaczono. Musi oczyścić swoją duszę i myśl. Tę myśl, którą Mickiewicz porównuje do upadłej z tronu królowej:

KS. PIOTR
(...) Módl się; myśl twoja w brudne obleczona słowa,
Jak grzeszna, z tronu swego strącona królowa,
Gdy w żebraczej odzieży, okryta popiołem,
Odstoi czas pokuty swojej pod kościołem,
Znowu na tron powróci, strój królewski wdzieje
I większym niźli pierwej blaskiem zajaśnieje[18].

Jest w tym obrazie upadłej myśli zawarte pytanie o typ relacji między grzechem a wybaczeniem. Może nawet jeszcze bardziej złożony problem świadomości grzechu, żalu i zadośćuczynienia Bogu oraz skrzywdzonym ludziom i aniołom. W III części *Dziadów* anioły czyni Mickiewicz bytami, które czują, współ-odczuwają, rozumieją, wiedzą, kiedy popełnione zostało zło. To ich wyobrażenie w jakiś sposób oddalone

[17] A. Mickiewicz, *Dziady...*, s. 181.
[18] Tamże.

jest od apokaliptycznego wymierzania kary za uczynione zło. Nie potrafią jednak aniołowie zastąpić człowieka w jego wyborach, nie potrafią zadośćuczynić złu, którego się dopuścił. Jedynym sposobem na zmazanie winy staje się pokuta.

Pokuta jest wyznaniem winy, wzięciem odpowiedzialności za zło. (...) Pokutnik wierzy, że jego cierpienie ma zbawczą, oczyszczającą moc... Pokutnik wierzy, że swoją ofiarą kładzie tamę przypływowi zła. Jest tym, co naprawia naruszony porządek świata, zmazuje winy[19].

Konrad zna łaskę, której dostąpił. To miłosierdzie Boga.

W scenie sądu pojawiają się, prócz archaniołów, również anioły. Metafory, które opisują sposób ich istnienia, nawiązują do ludowych wyobrażeń o aniołach jako dobrych opiekunach człowieka. Istotach, które zawsze sprzyjają człowiekowi. W przeciwieństwie do archaniołów spełniających wolę Boga w sposób bezwzględny, nawet jeżeli muszą doprowadzić do ukarania grzesznika. Te anioły w swoim radykalizmie, w bezwzględnej wierności posłannictwu oraz w surowości pozbawionej łagodności charakteryzującej stale Boga, przypominają apokaliptyczne anioły domagające się kary, obwieszczające zagładę potępionych.

W scenie sądu aniołów w części III dramatu jednocześnie ukazany został inny obraz Boskiego trybunału, którego upostaciowanie stanowią aniołowie. Anioł, a potem cały chór, podkreślają w swoich pieśniach, a właściwie kreślą obraz człowieka wiernego Bogu prawdziwie. To ktoś, dla kogo źródłem poznania stanie się sam Bóg. To prostaczek podobny pastuszkom w Betlejem – biedny, prosty. Człowiek, który w swoje życie wpisze krzyż, do niego przylgnie wiarą gorącą i prostą. Czy taki ma stać się Konrad? Jaką postawę ma przyjąć: drogę samotnego, straszliwego wysiłku i zmagania o prawdę, czy też ma to być ścieżka prostaczków? Czy Konrad winien należeć do grona prostych, biednych, ale kochanych przez Boga i aniołów? Czy tylko w ten sposób zapewni sobie dalszą opiekę niebieskich duchów? Wszakże to od człowieka zależy, czy przyjmie pomoc i rady bóstwa, czy je odrzuci...

W sądzie aniołów właśnie Anioł wyśpiewuje hymn pochwalny na cześć prostoty oraz ideału człowieka prostego, który w swoje życie włączy krzyż, przylgnie do niego wiarą gorącą i prostą:

ANIOŁ
Krzyż w złoto oprawiony
Zdobi królów korony.
Na piersi mędrców błyszczy jak zorze,
A w duszę wniść nie może:
Oświeć, oświeć ich, Boże!

CHÓR ANIOŁÓW
My tak ludzi kochamy,
Tak z nimi być żądamy!
Wygnani od mędrców i króli,
Prostaczek nas przytuli,
Nad nim dzień, noc śpiewamy[20].

Prostotę przeciwstawiają anieli szatańskiej pysze osiągniętej przez ludzi rozumu:

[19] M. Grabowski, *Obrzeża sacrum*, Kraków 1999, s. 93–94.
[20] A. Mickiewicz, *Dziady...*, s. 183–184.

Pan maluczkim objawia,
Czego wielkim odmawia.[21]

Te wartości i postawę poeta łączy w dramacie z prawdą wcielenia Chrystusa. A więc z „najpełniejszym", a jednocześnie najmniej grzesznym człowiekiem na ziemi. Chrystus jako człowiek uosabia również to, co ukochali pasterze z betlejemskiej groty – prawdę serca.

Konrad był kuszony, przeszedł drogę trudnego zmagania o własne jestestwo, o to, jak się odrodzić. Podobnie i u Saint-Martina odrodzenie człowieka może dojść do skutku, kiedy przejdzie on czas cierpienia, kary i pokuty; z przepaści, w jaką pogrążył go pierwszy upadek, musi się podnosić stopniowo, co odbywa się z wielkim trudem. Aż zwycięży dążenie człowieka do połączenia się, integracji (w różnych porządkach) z bóstwem, od którego „odpadł"[22].

4. Misterium

W przeprowadzeniu akcji moralnej *Dziadów* Mickiewicz w pewnym stopniu trzyma się schematu moralitetu oraz jego środków artystycznych. Przetwarza je jednak na sposób romantyczny[23].

Do scen, w których ujawniają się elementy misteryjnej i moralitetowej psychomachii oraz konwencji ukazywania Sądu Ostatecznego – podziału na prawą – dobrą, i lewą – złą stronę, należy sąd aniołów. W scenie sądu dokonuje się ostateczne pojednanie bohatera z samym Bogiem. Aniołowie rozprawiają nad Konradem, na wzór moralitetu, choć tam wyraźny podział istniał między prawą i lewą stroną sceny – między dobrymi i złymi duchami. W tej scenie dramatu nie dochodzą do głosu szatani ani demony, ani też diabły. Wymiana myśli występuje między aniołami „surowymi" (Archanioł I), bardziej wymagającymi a aniołami miłosierdzia i archaniołami pokoju (Archanioł II, Chór Archaniołów i Chór aniołów).

Jednakże elementy psychomachii nie muszą być interpretowane jako oznaka struktur moralitetowych[24]. Mickiewicz w Lekcji XVI odwołał się do średniowiecznego obrazu świata misteryjnego, ukazał jego harmonię, a jednocześnie zwrócił uwagę na kwestię teatralności tego gatunku. Dla widza średniowiecznego, jak charakteryzuje konwencję misteryjną Julian Lewański, „obecność złych i dobrych istot była tak oczywista, że nie było w tym nic nadprzyrodzonego"; „(...) wierzył on, że towarzyszyli mu dobrzy i źli aniołowie przez całe życie, towarzyszą osobom na scenie"[25]. Wykorzystanie sceny symultanicznej było konsekwencją przedstawiania sceny obejmującej całe stworzenie, wszystkie sfery nieba i ziemi. Na placu lub podium – terenie gry, jedna ze stron lub jedno z ramion podium kierowano ku północy, było ono „złe",

---

[21] A. Mickiewicz, *Dziady...*, s. 183.
[22] A. Dziembowska, *Zagadnienie zła u Słowackiego. Na tle historycznego zarysu problemu*, Poznań 1929, s. 38.
[23] Z. Niemojewska-Gruszczyńska, *Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym*, Kraków 1935, s. 18. Autorka wymienia cechy charakteryzujące moralitet, por. s. 20–21. Zob. także: tejże, *„Dziady" drezdeńskie jako dramat chrześcijański*, Warszawa 1920.
[24] A. Ziołowicz, *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, przypis. 53, s. 41.
[25] J. Lewański, *Misterium. Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, z. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, s. 226; Agnieszka Ziołowicz, *„Misteria polskie"*, s. 20-23 oraz bibliografia w książce A. Ziołowicz, s. 155–163.

kończyło się piekłem. Drugie – zakończone niebem – skierowane było na południe. Stosowano zasadę liturgiczną: lewa strona to miejsce dobrych duchów, prawa – złych.

W Mickiewiczowskich *Dziadach* wyraźny istnieje podział na prawą i lewą stronę sceny dramatu. Mickiewicz dzieli byty nadprzyrodzone na dobre i złe. Wyjątkową postacią jest Duch, który ma niejednoznaczne pochodzenie i ontologię. W *Dziadach* drezdeńskich aniołowie są wysłannikami Stwórcy, otaczają Jego tron. Podobnie jak to było w misterium, gdzie pokazywano dobre anioły otaczające tron Boży. Diabły są wysłannikami szatana, Belzebuba, Lucyfera, dla których – choć naznaczone są „diabelskością" – straszną wydaje się groźba wrzucenia w „paszczę szatańską" – w scenie *Egzorcyzmów* (w średniowiecznych przedstawieniach otchłań pokazywano jako paszczę szatana).

Jednakże ten ustalony przez tradycję teatralną, właściwy konwencji scenicznej podział zostaje w dramacie Mickiewicza zachwiany, podważony. Istnienie i zakres działania postaci nadprzyrodzonych są niejednoznaczne, nieoczywiste. Anioł Stróż poznaje rzeczywistość piekielną (*Prolog*), diabeł przybiera tragiczne oblicze złego anioła, który cierpi, a który być może z prawdziwym złem nie ma nic wspólnego... (egzorcyzmy). Anioły w sądzie aniołów przyjmują niejednoznaczne postawy: od karzącej i surowej po kojącą i łagodną. Porządek związany z misteryjnym układem dobra i zła zostaje więc zachwiany. Bohater sam dokonuje wyboru. Decyzja o podjęciu drogi człowieka przemienionego należy do niego samego, choć wywołana jest obecnością bytów nadprzyrodzonych. Oczyścić się ze zła, jeśli zdoła, musi chcieć sam.

Taki opis sposobu istnienia postaci nadprzyrodzonych w *Dziadach* Adama Mickiewicza, w porządku teologicznym, estetycznym i teatralnym, pozwala na ukazanie niejednoznaczności i niejednorodności świata nadprzyrodzonego w dramacie. Byty nadprzyrodzone ukazują się w sposób niecałkowity, nie dość wyraziście, ale także kształt, który przyjmują, jest niejednorodny: fragmenty skrzydeł, rogi, kwieciste otoczenie. Zespalają się w ulotny, uduchowiony obraz, ale równocześnie wskazują na ambiwalentny charakter swego istnienia.

Tak ukazany obraz sądu, sądu szczególnego, którego głównymi aktorami, prócz Konrada, stają sie aniołowie, przybliża się do apokaliptycznego Sądu Ostatecznego, nie wszelako jest jednak pełną jego realizacją. Mickiewicz posłużył się bytami nadprzyrodzonymi, ażeby w ich sądzie ukazać Bożą obecność, a jednocześnie najważniejsze i najsilniejsze przesłanie *Dziadów* – Bóg tego dramatu to nie Chrystus-Sędzia, ale Bóg miłosierdzia.

5. Świat nadprzyrodzony w *Dziadach* Schillera

W jednej z wypowiedzi na temat przedstawienia Leon Schiller powiedział o sobie samym i swym dziele: „w scenach z aniołami, duchami, zjawami i przywidzeniami zaniechał [Schiller – dod. J. W.] jakiejkolwiek ich materializacji (w rodzaju eksperymentów metapsychicznych) lub uzmysłowienia w kształtach symbolicznych, mniej lub więcej banalnych i niesmacznych, dzięki czemu pono głębiej w Mickiewiczowe misterium udało mu się wniknąć"[26]. Przedstawienie anioła i szatana w postaci ludz-

[26] L. Schiller, *Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim. Misterium ludowe w czterech częściach*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1990, s. 11. Partytura nie odtwarza ściśle inscenizacji *Wielkanocy* z 1923 roku w Reducie, choć z niej się bezpośrednio wywodzi. W wielu fragmentach jest jej wiernym obrazem. Por. J. Timoszewicz, *Posłowie*, w: L. Schiller, *Historia ...*, dz. cyt., s, 147.

kiej na scenie stanowiło – według Schillera – pogwałcenie zasady dramatyczności i poetyckości tkwiącej niejako *ex definitione* w sposobie istnienia bytów nadprzyrodzonych w *Dziadach*.

Leon Schiller w kreowaniu świata nadprzyrodzonego wyeksponował słowo, światło oraz ekspresję aktorów, wskazującą na istnienie postaci nadnaturalnych[27]. Istnienie świata anielskiego w Schillerowskiej realizacji dramatu Mickiewicza znalazło swą niezwykłą intensyfikację na granicy tego, co niewidzialne, i tego, co widzialne. Tym, co nadaje anielskim, mglistym, trudnym do uchwycenia bytom „kształt", jest uczucie, tchnienie, przeżycie (aktorów i częściowo widzów)[28].

Kształt świata nadprzyrodzonego w Schillerowskiej inscenizacji *Dziadów* łączył się z pojmowaniem przez inscenizatora teatru jako sztuki. Sztuka była dla niego zjawiskiem, świętością, świątynią. Artysta uważał, że powinna zbliżać do przeżycia sacrum. Jednak, jak sądził, wizualizacja rzeczywistości nadprzyrodzonej na scenie mogłaby graniczyć z profanacją. Bliski jest tu Schiller temu, co Adam Mickiewicz wyraził w *Przedmowie* do francuskiego wydania *Dziadów*. Reżysera interesuje w Mickiewiczowskiej interpretacji świata nadprzyrodzonego specyficznie przez niego pojmowana „wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego na sferę ludzkich myśli i działań (...)"[29].

Schiller uznał, że anioły i diabły w całym dramacie Mickiewicza to byty bezcielesne (w sensie ludzkiej cielesności). Swe istnienie w świecie rzeczywistości ludzkiej ujawniają jako g ł o s y[30], choć pojawiają się także jako znaki światła i towarzyszy im muzyka, słychać dźwięki.

Konsekwencją wyboru Schillera stają się aniołowie-głosy, duchy-głosy[31]. W Odsłonie 7a. Sądzie Anielskim (scena ta nie weszła do inscenizacji)[32] były to: Głos Chóru Aniołów, Głos Archanioł I, Głos Archanioła II, Głos Anioła, Głos Chóru Aniołów I, Głos Chóru Aniołów II. O ich jakości egzystencjalnej stanowi więc nie kształt cielesny, ale barwa, intensywność, tonacja głosu, a nawet płeć aktora, który wypowiada tekst. Schiller wykorzystuje napięcie między tym, co widzialne, materialne i cielesne, a tym, co niewidzialne – bezcielesne.

---

[27] W. Brumer, *Dziady*, Warszawa 1935; *Mickiewicz na scenie*, opracował T. Sivert z zespołem w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Państwowego Instytutu Sztuki, Warszawa 1957.

[28] W. Brumer tak opisuje swoje doświadczenie przeżycia *Dziadów* jako widowiska o charakterze „wizyjnym": „inscenizator zrozumiał, że realistyczna materializacja zjaw odbiera im spirytystyczny charakter, a przecież – bądź co bądź – obrzęd Dziadów ma wiele wspólnego z seansem spirytystycznym. Widz patrzy na to, co się dzieje na scenie i wierzy, że widzi te duchy. I cóż on widzi? Gromadę wywołującą duchy. Gromadę, która wierzy, że widzi te duchy. (...) Przecież nie my mamy widzieć zjawy, lecz gromada. Gdybyśmy naprawdę ujrzeli te duchy, byłoby to tylko przedstawienie. Gdy zaś Schiller akcentuje ukazanie się zjaw światłem i dźwiękiem, czujemy, że rozgrywa się jakieś niesamowite misterium, w którym – jak chce Mickiewicz – »pieśń i wiara przewodniczy«. Por. W. Brumer, *Dwie inscenizacje Dziadów*, w: *„Dziady". Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, pod red. G. Niziołka i T. Kornasia, Kraków 1999, s. 72.

[29] A. Mickiewicz, *Przedmowa do francuskiego wydania „Dziadów"*, w: *Dzieła*, t. 7, s. 117. Por. także sąd W. Brumera, *Dwie inscenizacje Dziadów*, Warszawa 1937, s. 9.

[30] J. Kleiner dowodzi, że ograniczenie strony wizualnej i dramatycznej odpowiada temu, że i głosy, i napisy są tylko akompaniamentem i odbiciem akcji rozgrywającej się na innym planie rzeczywistości. Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, tom 2, cz. 1, Lublin 1948, s. 267.

[31] Wyjątek stanowić może tu w pewnym stopniu *Sąd anielski*, gdzie zamierzał wprowadzić Schiller płaskorzeźby.

[32] Scena ta nie weszła do inscenizacji. W Warszawie tuż przed samą premierą Schiller i Pronaszko z niej zrezygnowali. Jak podają badacze, motywy takiej decyzji były dwa: 1. koncepcja interpretacyjna związana ze sposobem pojawiania się postaci nadprzyrodzonych na scenie – Schiller odrzucił wielkie posągi aniołów, 2. długość trwania spektaklu.

6. Kontekst biblijny

Zgodnie z zapisem w Mickiewiczowskim dramacie, w scenie *Sądu Anielskiego*[33] i *Widzeniu ks. Piotra* aniołowie zeszli *widomie.* W projektowanym pierwotnie spektaklu, w wersji warszawskiej inscenizacji z 1934 roku, Schiller zamierzał ukazać świat nadprzyrodzony sądu aniołów na scenie w postaci ogromnych posągów: 4-6-metrowych płaskorzeźb. Teatralnie, estetycznie był to eksperyment nowy – jakby spełnienie Craigowskiego ideału „nadmarionety"[34].

> Zmiana dokonywała się przy wyciemnionej scenie: opadała zasłona kryjąca krzyże, podnosiła się krata oddzielająca Ks. Piotra trzymającego w rękach Konrada i z góry opuszczały się nadludzkiej wielkości, cudownie uskrzydlone, nieruchome anioły[35].

O niewielkim ich ruchu informowały delikatne fioletowe i białe refleksy. Zza figur aktorzy mieli wygłaszać tekst przez megafony[36]. Ta scena w warszawskiej wersji przedstawienia w intencji Schillera winna odbywać się „na innym, niebieskim planie, w innym wymiarze, aniołowie tej sceny nie są przywidzeniami ekstatyków; (...) należą do rzeczywistości wyobrażeń, rzeczywistości wiary i fantazji religijnej"[37]. W tradycji biblijnej tron Boga otaczają aniołowie: serafiny i cherubiny. Serafiny śpiewają dla Boga, cherubiny wyśpiewują Boża chwałę. Andrzej Pronaszko – scenograf trzech wersji *Dziadów,* chciał wykorzystać w tej scenie projekty aniołów z przedstawienia *Kordiana* w reżyserii Schillera. Były to dwa archanioły z wielkimi skrzydłami i dwa anioły z wielkimi skrzydłami[38]. Całe były srebrne, miały też pozłocone twarze. Te anioły z wielkimi skrzydłami u ramion przypominają dwa cheruby – duże figury z drzewa oliwkowego, wyłożone złotem, umieszczone w głębi świątyni, rozpościerające swe skrzydła nad Arką Przymierza.

Schiller pragnął, by ta scena rozgrywała się na innej płaszczyźnie, niejako w przestrzeni ponadziemskiej, przed obliczem Boga[39]. Wyniesienie sceny *Sądu aniołów* przed Boga przenosi akcję dramatyczną *Dziadów* w przestrzeń niebiańską. Ten obraz teatralny przypominał także wizję starotestamentowego proroka Izajasza[40]. W jego widzeniu Jahwe siedzi na wzniesionym tronie, szata zasłania przybytek Pański. Bogu asystują serafiny:

> Patrzyłem, a oto wiatr gwałtowny nadszedł od północy, wielki obłok i ogień płonący (oraz blask dookoła niego), a z jego środka (promieniowało coś jakby połysk stopu złota ze srebrem, ze środka ognia). Pośrodku było coś, co było podobne do czterech istot żyjących. Oto ich wygląd: miały one postać człowieka[41].

---

[33] Tak końcową cześć sceny III dramatu nazwał L. Schiller. Stanowiła ona osobną scenę w jego przedstawieniu.

[34] Nowością przedstawienia warszawskiego w stosunku do inscenizacji lwowskiej i wileńskiej było wprowadzenie sądu anielskiego części III dramatu. Por. L. Schiller, *Przed warszawską inscenizacją „Dziadów"*, w: *Teatr ogromny*, Warszawa 1962, s. 161.

[35] J. Timoszewicz, *Dziady w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970, s. 103.

[36] Por. J. Kreczmar, *Problematyka sceniczna „Dziadów"*, w: *Stare nieprzestarzałe*, Warszawa 1989.

[37] L. Schiller, *Pisma.*

[38] Por. J. Timoszewicz, *„Dziady"...*, s. 8.

[39] *Przed warszawską inscenizacja Dziadów. Rozmowa z Leonem Schillerem*, w: L. Schiller, *Pisma. Rozmowy z Leonem Schillerem 1923–1953*, Warszawa 1996, s. 138.

[40] Por. Iz 6, 1.

[41] Ez 1, 4–14.

W *Apokalipsie według św. Jana* ta starotestamentowa wizja została poszerzona o świętych mężów oraz cztery zwierzęta mające po sześć skrzydeł, dookoła i wewnątrz pełne oczu[42], otaczające tron Boży. Cała wspólnota wyśpiewuje hymn na cześć świętości Boga:

Święty, Święty, Święty, Pan Bóg wszechmogący
Który był i Który jest , i Który przychodzi (...)
Godzien jesteś , panie i Boże nasz,
Odebrać chwałę i cześć, i moc,
Boś Ty stworzył wszystko,
A dzięki Twej woli istniało i zostało stworzone.[43]

Boska obecność w przestrzeni niebiańskiej, ściśle określonej, wyznaczonej przez symbolikę szlachetnych kamieni – fundamentów Niebieskiej Jeruzalem: jaspisu, sardoniksu, szmaragdu, podkreślona jest poprzez rozchodzącą się jasność: biel szat starców, światłość, gromy, pioruny, a nawet tęczę[44], czyli znak jedności i wspólnoty. Takie odniesienie do innego wymiaru – niebiańskiego, „zaświatowego" – w inscenizacji Schillera jest jednocześnie przeniesieniem do innego poziomu przestrzeni teatralnej. Taka decyzja reżyserska niesie za sobą określone konsekwencje. Scenę określają różne przestrzenie – w sensie teatralnym, ale także w sensie religijnym. To niebo, w którym przebywa Bóg i uobecnione w marionetach lub tylko w głosach jego anioły. To jednocześnie przestrzeń przebywania ludzi. Te dwie przestrzenie funkcjonują tuż obok siebie. Istnieją niejako w tej samej przestrzeni niebieskiej, choć na innych płaszczyznach.

Może jest to cząstka nieba włączona w przestrzeń ziemską:

Ziemska liturgia odbywa się w czasie, poprzez nieskończone powtórzenia tego, co jest czasowo przemijające, a co zostaje sprowadzone do ciągłego teraz; do wieczności. (...) To, co się wówczas dzieje, jest wiecznym, nie dającym się nazwać aktem; odmienionym do tego stopnia, że można go wyrazić tylko w formie liturgii. (...) Liturgia to uporządkowana służba: ranga, urząd, słowo, czyn, duch, ciało, osoba i symbol[45].

Służbę tę pełnią aniołowie. Tak wykreowana przestrzeń nadrealna byłaby niewidzialną, bez ograniczeń czasowych i przestrzennych „hiperkonstrukcją". Wyrażona przez materialne, teatralne znaki, ale otwarta na to, co pozafizyczne i niedotykalne.

Dziady Leona Schillera przypominają rytmem światła i ciemności, całą wymowę słowa, gestu, rytmiki, muzyki i ciszy liturgię światła Wielkiej Soboty w Kościele rzymsko-katolickim. Przypominają uroczystość, święto, liturgię anielską, w czasie której aniołowie wyśpiewują pieśń chwały na cześć Boga[46]. Swój najwyższy wyraz znajduje ona w znaku krzyża – zapowiedzi zmartwychwstania Chrystusa. Tak ukazane *Dziady* pokazują jednocześnie, że ponad jednoznacznym i wyraźnym osądem, który wpisany jest w porządek interpretowania przesłania Apokalipsy, w przedstawieniu Schillera pojawia się inna prawda o Bogu. Eksplikują ją aniołowie – jako posłańcy Słowa.

---

42 I u Izajasza, i w *Apokalipsie* Janowej wizja ta opisuje najprawdopodobniej serafiny.
43 Ap 4, 8d; 11.
44 Ap 4, 3.
45 R. Guardini, *Aniołowie. Rozważania teologiczne*, tłum. A. Węgrzycka-Gulińska, Kraków 2003, s. 42–43.
46 S. Mędala, *Liturgia Anielska lub Pieśni Ofiary Sobotniej*, „Filomata" 1992, nr 410.

7. Sąd aniołów jako prawda o miłosierdziu

W końcowych pracach nad warszawską wersją przedstawienia z 1934 roku *Sąd Anielski* został przez reżysera wykreślony. Mimo to scena ta miała dla Schillera znaczenie. W *Sądzie aniołów* w inscenizacji warszawskiej znajdują się zarysy tego, co projektował Leon Schiller później. W powojennym opracowaniu *Dziadów* połączył scenę *Sądu aniołów* z *Widzeniem Ewy*. Obie miały rozgrywać się na innym, niebieskim planie. Schiller, wybierając celowo określone fragmenty *Sądu aniołów* zdecydował, by w tej scenie pojawiły się istoty duchowe, które sławią Boga, a jednocześnie są pośrednikami pomiędzy Bogiem a ludźmi. Sąd anielski, który w III części dramatu Mickiewicza ukazał prawdę o Bogu dobra, w przedstawieniu objawił jeszcze inne Boże oblicze.

W tej scenie w inscenizacji warszawskiej znajdują się pierwiastki tego, co nazwał reżyser „nastrojem seraficznym”[47]. Serafinom przypisuje się ogromną miłość i żarliwość wobec Stwórcy. W pismach teologicznych, w których się pojawiają, nazywani są aniołami miłości, światła, ognia[48]. Według Pseudo-Dionizego Areopagity to najwyższy rangą chór aniołów. Otacza tron Boży, śpiewając Trisagion. Cechuje ów chór stały, wieczny pociąg do spaw Boskich. Aniołowie ci podnoszą i przemieniają na swój sposób podległe im natury. W *Księdze Apokalipsy Mojżesza* „serafiny ryczą niby lwy”[49]. Te anioły mogą przeciwstawić się szatanowi – „krążącemu lwu”.

Sąd anielski w inscenizacji Schillera miał być najprawdopodobniej oczyszczeniem grzeszności Konrada przez miłość za sprawą aniołów i archaniołów. Ratunkiem i obroną Konrada jest jego mała wiedza o sądach Bożych. Taką pogłębioną świadomość mają archanioły. Sąd miał stanowić początek przekraczania przez bohatera jego własnej egoistycznej świadomości. W Konradzie jest bowiem taka przestrzeń, której szatan, pomimo wszelkich starań w scenie egzorcyzmów, nie ogarnął. Dostrzegają ją archanieli. To przestrzeń, w której swoje miejsce zajęły prostota i pokora. Słowa wypowiedziane przez anioły opisują różne, zwłaszcza kontrastowe postawy, jakie można przyjąć wobec Boga, świata, innych: pokorę – dumę, prostotę – mądrość tego świata. Te wartości łączą się z dwoma obrazami, dwoma sposobami istnienia: aniołów pokory oraz aniołów pychy. Do tych pierwszych należy służba Bogu i człowiekowi. Inne charakteryzuje bunt, negacja i odwrócenie się od Boga:

ARCHANIOŁ PIERWSZY
Pan, gdy ciekawość, dumę i chytrość w sercu Aniołów, sług swych, obaczył,
Duchom wieczystym, Aniołom czystym, Pan nie przebaczył,
Runęły z niebios, jak deszcz gwiaździsty, Aniołów tłumy (...).[50]

W tradycji teologicznej opisane przez Archanioła anioły nazwano aniołami upadłymi. W Mickiewiczowskim rozumieniu anioł upada wtedy, kiedy nadrzędną zasadą swego istnienia czyni mądrość świata – mądrość władców, królów i mocarzy, nie zaś

[47] J.Timoszewicz, *„Dziady”...*
[48] Serafin z hebrajskiego znaczy „ognisty”. Por. G. Davidson, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, tłum. K. Ruszkowski, Poznań 1996, hasło: *Serafin*, s. 189.
[49] Tamże.
[50] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, wyd. cyt., s. 182–183.

mądrość Boga, która sprowadza się do miłości, dobroci, pokory i prostoty, a zwłaszcza przekonania, że poznanie Boga to doświadczenie serca, a nie rozumu.

Schiller dokonuje świadomego i celowego wyboru fragmentów tekstu z całego fragmentu sądu aniołów w III części *Dziadów*, skoncentrowanych wokół nadrzędnej idei tej sceny, czyli miłosierdzia[51]. Słowa aniołów podkreślają prostotę, pokorę Konrada, przesuwają na dalszy plan jego przewinienia. Takie odczytanie postawy bohatera przywołuje wpisaną w dramat, a ponownie, na nowo zinterpretowaną przez Schillera, ideę wpływu świata nadprzyrodzonego na rzeczywistość ziemską.

W inscenizacji Schiller uczynił *Sąd Anielski* sądem pozornym, ponieważ duchowo-cielesne cierpienie i męka Konrada nie godzi się z nieśmiertelnością ducha seraficznego. Rozlanie seraficznej energii w duszę Konrada wiązało się z ideą istnienia Boga miłosierdzia. Schiller usuwa centralną część wypowiedzi aniołów, czyli ten fragment, w którym dokonuje się sąd nad Konradem:

ARCHANIOL DRUGI
On sądów Twoich nie chodził badać jako ciekawy,
Nie dla mądrości ludzkiej on badał, ani dla sławy.
ARCHANIOŁ PIERWSZY
On cię nie poznał , on Cię nie uczcił, Panie nasz wielki!
On Cię nie kochał, on Cię nie wezwał, nasz Zbawicielu!
ARCHANIOŁ DRUGI
Lecz on szanował imię Najświętszej Twej Rodzicielki,
On kochał naród, on kochał wiele, on kochał wielu.[52]

Kluczowymi słowami wyjaśniającymi sens tej sceny i następnej – *Widzenia Ewy*, w inscenizacji Schillera są:

Litość! litość! nad synem ziemi[53].

„Miłosierdzie duszy jest to poruszenie duszy współczującej komuś, kogo dręczy jakieś zło" – powie Jan Damasceński[54]. „U podstaw *Dziadów* Mickiewicza jest obcowanie żywych i umarłych, czyli wstawiennictwo. Umarli proszą o pomoc żywych (obrzęd Dziadów), żywi ratują żywych modlitwą (Ewa, Ksiądz Piotr), umarli chronią żywych (»ziemskiej matki twej zasługi«)"[55]. U podstaw Schillerowskich *Dziadów* legło głęboko zakorzenione przekonanie, że ideą najwyższą jest miłosierdzie Boże, nie zaś ostateczne potępienie. Ta inscenizacja jest jak modlitwa, która kończy się aktem przebaczenia dla Konrada. Co dzieje się z interpretacją miłosierdzia w Apokalipsie?

Dla oprawców kończy się aktem sprawiedliwości. Widać ją choćby w *Widzeniu Senatora* z tego przedstawienia. Diabły, atakując jego duszę, skazują ją na potępienie. Ma

[51] Wydaje się, że idea miłosierdzia była stałym tematem rozmyślań i twórczości Mickiewicza. Zwłaszcza w tych okresach jego życia, gdy prowadził głębokie życie religijne. Na przykład podczas drugiego pobytu w Rzymie w 1848 roku, po pierwszym dniu swojej spowiedzi. Pod wpływem niezwykłych przeżyć duchowych, Mickiewicz przystąpił najprawdopodobniej do zredagowania nie dochowanego dzieła *O miłosierdziu Bożym*. Por. Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1998, s. 665.
[52] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, wyd. cyt., s. 183.
[53] Tamże, s. 183.
[54] C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 287–289.
[55] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 146–147.

ono tym bardziej ostateczny charakter, że w tej inscenizacji szczególny akcent reżyser położył na dźwięki. Grzeszność i brudne wnętrze senatora symbolizują dźwięki kotłów.

Siłę prawdy o miłosierdziu i sprawiedliwości wzmacnia Schiller wprowadzając w *Sądzie aniołów* dwa chóry aniołów, inaczej niż Mickiewicz w III części dramatu. Do zadań chóru, zwłaszcza w tragedii antycznej, należało między innymi wyrażanie litości nad nieszczęśliwymi, uciszanie namiętności. Chór wyobrażał w teatrze greckim sumienie zbiorowe[56]. Aniołowie obu chórów oceniają bohatera patrząc przez pryzmat takiej jakości serca, jaką jest litość. To ich anielskie sumienie jest tożsame z anielskim sercem, a sąd zbiorowy z obroną. Schiller akcentuje bowiem w tej Mickiewiczowskiej scenie, o którą upominał się Mieczysław Limanowski, potęgę miłosierdzia i sprawiedliwości. Żadna zbrodnia nie może być pozostawiona bez przebaczenia lub potępienia. Ideę wzajemnej pomocy umarłych żywym i żywych żywym, łączącą się z obecnością w świecie dramatu duchów pilnujących i opiekujących się duszami, interpretuje jako akt miłosiernego pochylenia się jednych nad drugimi.

Schiller odrzuca w *Sądzie aniołów* obraz anioła sprawiedliwości, a nawet mściciela – anioła zemsty. Obca jest mu idea zemsty. Trafnie zinterpretowała tę scenę w inscenizacji Maria Kalinowska, twierdząc, że „Sąd aniołów – jak i sąd u Ajschylosa – to znak otwarcia świata ziemskiego na transcendencję, a zdarzeń na wieczny ład etyczny"[57]. Rzeczywistą przestrzenią dramatu jest otwarcie zdarzeń na wieczny ład etyczny. Bez sądu aniołów: „*Dziady* przestają być przestrzeń mistyczną, gdzie to, co wewnętrzne, podlega natychmiastowemu osądowi, objawia się w widzialnych konsekwencjach"[58].

8. Brak sądu aniołów... brakiem zła

Leon Schiller był świadomy, jaki ładunek – estetyczny i teologiczny – niesie z sobą scena *Sądu Anielskiego*. Dlaczego jednak z niej zrezygnował? Najważniejsze powody miały charakter techniczny, praktyczny.

Jednocześnie jednak Schiller odrzuca wielowiekową tradycję wyobrażeń sądu ostatecznego w kulturze i literaturze[59]. Obniża siłę zła, które ma w historii zbawienia swe miejsce i rangę. W Mickiewiczowskich *Dziadach* jest ono znaczące – jest to zło upostaciowane. To Belzebub, szatan, jego świta. Najwyrazistszą i najgroźniejszą jego realizacją jest zwierzchnik Belzebuba, czyli car i jego wysłannik, a zatem Nowosilcow.

W rozumieniu historii i w jej interpretacji zbliża się Schiller do rozumienia zła w filozofii św. Augustyna. „W metafizyce Augustyna nie istnieje zło samo w sobie ani też jakakolwiek natura zła, zło bowiem nie ma żadnej odrębnej natury: to utrata dobra otrzymuje nazwę zła"[60]. Znakiem sprawiedliwości w świecie ludzkim *Dziadów* Schillera staje się piorun, w świecie nadnaturalnym – na przykład osobliwa kondycja pośmiertna Doktora:

---

[56] Por. J. Abramowska, *Kilka uwag o roli chóru w dramacie romantycznym*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, pod red. J. Maciejewskiego, Wrocław 1966.

[57] M. Kalinowska, *„Dziady" Mieczysława Limanowskiego*, w: *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 227.

[58] Tamże.

[59] M. Zlatohlavek, Ch. Ratsch, C. Muller-Ebeling, *Sąd Ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, przekł. A. Kleszcz, Kraków 2003.

[60] Św. Augustyn, *O państwie Bożym*, XI 9, t. 2, s. 17, cyt za: M. Stanula-Boroń, *Zagadnienia etyczne w angelologii św. Augustyna*, przypis 31, w: *Księga o aniołach*, praca zbiorowa pod red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 227.

GUŚLARZ
Trup to świeży!
W nie zgniłej jeszcze odzieży.
Dymem siarki kręci wkoło,
Czarne ma jak węgiel czoło
Zamiast oczu – w jamach czaszki
Żarzą mu się dwie złote blaszki,
Trup tu bieży, zębem zgrzyta,
Z ręki przelewa do ręki,
Jak gdyby z sita do sita,
Wrzące srebro – (...)[61].

Znaczący jest w tej scenie motyw muzyczny z *Don Juana*[62] towarzyszący słowom Widma. Podobnie jak w ostatniej scenie *Don Juana* W. A. Mozarta, w której pojawia się duch Komandora, by wymierzyć sprawiedliwość głównemu bohaterowi, w *Dziadach* sądy dotykają Konrada. Jakby dotknięcie tajemnicą wiązało się ze zrozumieniem przez niego grzeszności ludzkiej natury. Ale także z zadziwieniem owym werdyktem, oceną jego postępowania – miłosiernym pochyleniem nad słabością Konrada, nad jego ułomnością, grzesznością i bólem. Sprawiedliwość Boska objawia się tutaj podobnie jak w *Dziadach* drezdeńskich – piorun uderza w Doktora.

Być może więc usunięcie *Sądu anielskiego*, prócz powodów czysto technicznych, wiązało się z wpisanym w spektakl przekonaniem, że odpowiedzialność za los człowieka należy do niego samego. Nie pozbawia go jednak doświadczenia sacrum. Schiller raczej podkreśla w tej inscenizacji, że duchowe doświadczenie sacrum, duchowa praca może odnowić rzeczywistość ludzką za sprawą ludzkiego dobra, ludzkiego działania w dobru. Tylko pielęgnowanie tego, co dobre, otwieranie się na dobro, uznanie go za nadrzędną wartość, uporządkuje świat. Rozszerzy sferę istnienia Słowa[63]. Słowu przywraca więc Schiller rangę magiczną, metafizyczną. Wysłannikami Słowa są anioły. One odkrywają niewidzialny świat duchowy.

9. Sąd aniołów i subiektywne doświadczenia sacrum

Równie ważne jak *Sąd Anielski*, o ile nie ważniejsze w kontekście dokonanego przez reżysera wyboru, jest *Widzenie ks. Piotra*. W interpretacji *Dziadów* przez Schillera do rangi herosa równego Konradowi urasta ks. Piotr. Po *Egzorcyzmach* bernardyn wypowiada słowa, w których wielbi miłosierdzie Boże:

Ks. Piotr powoli kładzie śpiącego Konrada na ziemi i klęka obok[64].
KS. PIOTR
– Twe miłosierdzie, Panie, jest bez granic[65].

---

[61] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, wyd. cyt., s. 256–257.

[62] Tamże.

[63] Warto w tym miejscu odwołać się do Mickiewiczowskiej Lekcji XVI, w której autor podejmuje rozważania na temat znaczenia i funkcji Słowa w dramacie. Słowa, które, „jako objawione i przekazane poecie, miało poprzez niego spełnić swą dziejowa misję". Przywróceniem rangi Słowa będzie przywrócenie mu sensów metafizycznych. Por. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1998.

[64] J. Timoszewicz, *„Dziady"...*, s. 183. Fragment cz. III *Dziadów*, dz. cyt., s. 181.

[65] J. Timoszewicz, s. 284.

W doświadczenie mistyczne ks. Piotra wpisał Schiller krzyż i ideę zmartwychwstania. Wpisał także świadomość wyższych spraw. Ks. Piotr widzi przyszłość Konrada. W spektaklu Schillera Konrad jest właśnie tym, którego nazwano: „czterdzieści i cztery"[66], wybranym, przemienionym. Ta scena jest może potwierdzeniem głównego założenia inscenizacyjnego tych *Dziadów*. Schiller usunął scenę *Sądu Anielskiego*, nawet w wersji z płaskorzeźbami, ponieważ uznał, że *Dziady* są dramatem rozgrywającym się na płaszczyźnie wewnętrznego doświadczenia transcendencji przez poszczególnych bohaterów. *Widzenie ks. Piotra* w przedstawieniu jest doświadczeniem wykraczającym poza realny sposób poznawania rzeczywistości. Jest jednak indywidualnym, osobistymi subiektywnym doświadczeniem tego bohatera. To jego osobista modlitwa, jego osobiste widzenie.

10. Sąd aniołów w *Dziadach* Konrada Swinarskiego

W swej inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza uczynił Konrad Swinarski tylko dwie postaci – *miles Christi* – czyli Anioła Stróża i Ducha, elementami nadprzyrodzonej rzeczywistości, która silnie oddziałuje na świat ziemski, uczestniczy w kolejach losu Gustawa-Konrada. Inaczej niż w dramacie Mickiewicza, gdzie w walce o duszę bohatera biorą udział całe zastępy niebiańskie – archaniołowie, aniołowie i duchy.

Swinarski przedstawił Anioła Stróża i Ducha jako żołnierzy, członków armii niebieskiej – Anioł Stróż i Duch odziani są w zbroje rycerzy Cesarstwa Rzymskiego: Anioł Stróż w białą, Duch w szarą (podczas prób nazywano tego anioła Aniołem Szarym). Na głowach mają hełmy, odziani są w puklerze. Taki przykład wizerunku Michała Archanioła znajduje się w Zamku Anioła w Rzymie[67]. Anioł Stróż trzyma w ręku miecz, Duch dzierży dzidę. W tradycji zachodniego malarstwa archistrategiem i wojownikiem jest najczęściej Michał Archanioł. To jemu zawsze udaje się zwyciężyć szatana. Tak przedstawiony jest w kręgu wyobrażeń religii judeo-chrześcijańaskiej, w *Apokalipsie*. Tak jest ukazany w pismach apokryficznych i hagiograficznych.

Taki wizerunek postaci nadprzyrodzonych implikuje etos rycerza, najpełniej wyrażony w kulturze średniowiecza. Boży rycerz powinien zachować atrybuty swego stanu: jego działaniami powinna kierować wyłącznie troska o dzieła Boże. Powinien walczyć z tym, co nie służy Bogu i człowiekowi. Odwracać się od wszelkiego zła,

---

[66] Tamże, s. 286.

[67] Najczęstszym wizerunkiem na puklerzach lub tarczach odstraszającym wroga była Meduza. Widać to wyraźnie choćby w „Sali Cesarzy" Muzeum Kapitolińskiego w Rzymie. Znajdują się tam popiersia cesarzy i wodzów rzymskich. Na każdym puklerzu umieszczony jest wizerunek Gorgony. Takim elementem odstraszającym były również zapinki sandałów w kształcie głowy lwa lub Gorgony. Zob. także E. Langmuir, *Angels*, London 1999.

Na temat pełniejszego rynsztunku rycerza zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2002, hasło: *Hełm, Obuwie*, s. 148.

W Grecji starożytnej Meduza, jedna z Gorgon, której spojrzenie zamieniało w kamień, była metaforycznym wyobrażeniem osłupiającego działania lęku. Gorgony, Mojry, Erynie były bóstwami zemsty, które ścigały i prześladowały zbrodniarzy, a naruszony porządek doprowadzały do równowagi. Por. K. Kaszewski, *Wstęp* do: Ajschylos, *Oresteia*, Warszawa 1895, s. 281; A. M. Kempiński, *Słownik mitologii*, Poznań 1999, hasło: *Gorgony*, s. 197.

albo jeśli potrzeba – walczyć z nim, nawet twarzą w twarz[68]. O takim profilu duchowym stanowią jego zbroja i oręż, czyli miecz oraz włócznia.

W III części dramatu byty nadprzyrodzone pojawiają się w dwóch scenach *widomie*. Swinarski przejmuje tę koncepcję widzialnej konkretyzacji i przekłada nieomal na cały świat nadprzyrodzony inscenizacji. Aniołowi Stróżowi i Duchowi nadał fizyczną postać ludzką (wyjątek stanowi częściowo *Widzenie Ewy*). Narzędziem scenicznego przenikania się, równorzędności światów, duchowego i ziemskiego, jest cielesność. Anioł Stróż i Duch u Konrada Swinarskiego przypominają obrazy posągowych rycerzy. We wszystkich scenach inscenizacji te dwa anioły poruszają się niejako zgodnie z ustalonymi regułami. Ich ruchy są wystudiowane. Działania Anioła Stróża są nawet bardziej skonwencjonalizowane, ostre i wyraziste. Natomiast gesty Ducha mają w sobie więcej płynności. Wielkość tych postaci anielskich, zwłaszcza Anioła Stróża wyraża się w znieruchomiałej posągowości, monumentalności. Anioł Stróż Swinarskiego realizuje określony „model antropologiczny"[69]. Postaci Swinarskiego są w zachowaniu i geście wyraziście teatralne, jakby zastygłe w swych gestach, patetyczne i wzniosłe. Duch ma w sobie utajoną energię i witalizm.

Anioł Stróż i Duch w spektaklu współdziałają ze sobą. Widać to najpierw w *Prologu*, a później w kolejnych scenach: *Improwizacji, Egzorcyzmach*, aż po *Sąd Aniołów*. Anioł Stróż troszczy się o Gustawa-Konrada, nieustannie nad nim czuwa, a Duch wspiera jego siły witalne i kreatywne. Z drugiej jednak strony są te dwa byty jakby istotami z dwóch różnych wymiarów świata nadprzyrodzonego. Anioł Stróż to Boży wojownik, rycerz. Jego działaniami kieruje wyłącznie troska o Boże dzieła. Zwraca się przeciwko temu wszystkiemu, co stoi na drodze duchowego wyniesienia człowieka. Duch natomiast realizuje inny model. Zdaje się, że jego powołaniem jest litość, troska, bycie obecnym przy grzesznym Konradzie. Ta jego obecność ma właśnie znamiona litości, nie kary i winy, jak to ma miejsce w przypadku Anioła Stróża. Ten kontrast postaw widać wyraźnie w scenie *Sądu Aniołów*. To dwa różnie reagujące na grzeszność człowieka duchy.

W wizji Swinarskiego wiedza Konrada o aniołach i demonach jest niepełna. Wydaje się, że tak do końca nie wiadomo, czy widzi anioły i szatana. W scenie *Prologu*, kiedy swój monolog Anioł Stróż wypowiada nad leżącym bohaterem, nie ma pewności co do tego, czy bohater śpi, leży, czy może właśnie czuwa. Nie wiadomo także, czy Konrad wierzy w istnienie aniołów i diabła. W *Sądzie Aniołów* Konrad leży na podeście obok Ks. Piotra.

A jednak reżyser wyraźnie daje widzowi do zrozumienia, że świat ludzki i świat nadprzyrodzony przenikają się, duchy w jakimś stopniu wpływają na losy postaci, podobnie jak w III części dramatu. Podest, na którym pojawiają się: Anioł Stróż, Duch w postaci ludzkiej i inni bohaterowie, jest teatralnym znakiem zrównania. Czy nie jest to sposób na przypisanie duchom przez Swinarskiego ważnych, znaczących w tym spektaklu sensów? A może są anioły tylko martwymi znakami estetycznymi?

---

[68] Ethos rycerski najpełniej opisują francuskie średniowieczne *chansons de geste*. Por. także pracę M. Ossowskiej, *Ethos rycerski*, Warszawa 1978.

[69] Korzystam tu ze sformułowania M. Kalinowskiej z pracy: *Agezylausz – obszary świata poetyckiego. Wprowadzenie do lektury*, w: *Los. Miłość. Sacrum*, s. 124–180.

11. „Podnieś tę głowę..."

Sąd Aniołów[70] jest ciągiem dalszym modlitwy Ks. Piotra nad Konradem. I w porządku teatralnym, i w porządku semantycznym w przedstawieniu to różna od Mickiewiczowskiej scena. *Sąd Aniołów* w *Dziadach* Swinarskiego satje się w porządku moralnym, egzystencjalnym aktem potwierdzenia niewinności Konrada.

W tej scenie Swinarski ukazuje dwie postawy aniołów: racjonalną, ze skrupulatnym rozliczaniem grzesznika z jego grzechów przez „dobrotliwego" Anioła Stróża, oraz „emocjonalno-litościwą" sprawiedliwość Ducha:

ANIOŁ STRÓŻ
Podnieś tę głowę, a wstanie z prochu, niebios dosięże,
DUCH
Wedle niej cały świat u stóp krzyża niechaj polęże
I niech Cię wsławi, żeś sprawiedliwy i litościwy
Pan nasz, o Boże![71]

Taka sytuacja byłaby jedynie potwierdzeniem wpisanego w spektakl obrazu dwóch postaw: racjonalnej i uczuciowej. Mogłaby być swoistym ciągiem dalszym sporu pomiędzy takimi dwiema postawami. W przekonaniu Swinarskiego ważniejsze jest chyba jednak odnalezienie postawy pojednania. W zakończeniu dysputy anielskiej pozostawia wszakże słowa o idei krzyża, a więc nieodzownej dla całości ofiary. Pozostawia także śpiew Aniołków: „Pokój, pokój prostocie, (...) Pokój grzesznej sierocie"[72].

Równocześnie pełna paradoksów, kontrastów, „niedopowiedzeń" wyobraźnia teatralna i religijna Swinarskiego uruchamia inne znaczenia, jakby stojące w opozycji do przywołanych wcześniej sensów łączonych z postaciami nadprzyrodzonymi i sądem w tym przedstawieniu. W sztuce orientalnej i wczesnochrześcijańskiej postać anioła (podobnie jak ikona *Theotokos* w tradycji prawosławia) miała wyjątkową moc teofaniczną, była „symbolem symboli", „symbolem samej funkcji symbolicznej, która jest (...) pośredniczką między transcendencją oznaczonego a przejawiającym się światem konkretnych wcielonych znaków"[73]. Anioł Stróż i Duch są w jakimś stopniu abstrakcyjnymi znakami zdesakralizowanej XX-wiecznej wyobraźni i kultury.

Doświadczenie współczesnego człowieka ma znamiona dramatyczności – pozbawiony poczucia sacrum, usiłuje wypowiedzieć siebie w języku religii. Być może więc anioły – Anioł Stróż i Duch, a nawet Belzebub ze swą świtą – symbolizują absolutny, doskonały, abstrakcyjny, ale nieludzki świat, a zarazem usprawiedliwiają ludzką nadzieję? Usprawiedliwiają postawę, która zwraca się głównie ku powierzchownym, stereotypowym, a nawet banalnym wyobrażeniom tego, co sakralne. Usprawiedliwiają niezrozumienie głębokiego języka religijnego, bo to nie on kształtuje ludzkie bycie, lecz raczej niemoc przeżycia jakiejkolwiek teofanii. Tę niemożność poznania i przeżycia

[70] Taki zapis nazwy sceny znajdujemy w *„Dziadach" Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis przedstawienia.* Zob. M. Halberda, P. Łaguna, W. Szulczyński, J. Walaszek, *„Dziady" Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis przedstawienia*, Kraków 1998, s. 186–189.
[71] M. Halberda i in, *„Dziady"*..., s. 188.
[72] Tamże.
[73] G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 40, 41.

sacrum zwiększa dodatkowo bolesne doświadczenie ciała i historii. Znaczenia symboli religijnych są często dla człowieka XX wieku martwe, zdekomponowane, puste.

Takie zdesakralizowane postaci Anioła Stróża i Ducha, odarte z głębokich znaczeń, stają się alegorią bezradności człowieka. Próby konkretyzacji sacrum przez odwołanie się do popularnej ikonografii, a nawet dzieł tak zwanej sztuki wysokiej i ich niezrozumienie świadczy o wydziedziczeniu wyobraźni religijnej. Tradycyjny język religijny posługujący się kategoriami etycznymi dobra i zła oraz język estetyczny wyrażany w Platońskiej triadzie piękna, prawdy i dobra przestaje być może w Swinarskiego odczytaniu *Dziadów* wiele znaczyć. Na tym może polegałaby apokaliptyczność XX wieku – na bezradności imaginacyjnej i duchowej człowieka.

W inscenizacji Konrada Swinarskiego anioły mają cielesną postać. Inny, różny od przedstawionego powyżej porządek interpretacji świata nadprzyrodzonego w tym przedstawieniu ukazuje ciało ludzkie jako materialny absolut, jako wyraz tożsamości.

Takie nadanie sensu ciału ludzkiemu, uświęconemu w tradycji przez wcielenie Chrystusa, jest procesem ujawniającym desemantyzację symboli. Być może Swinarski w *Dziadach* próbuje powiedzieć, że prawdę i powagę egzystencji zabija ludzkie upodobanie do cudowności, dewocji, stereotypowego sacrum. Być może zdegradowana wyobraźnia religijna ukazuje tragiczność kryzysu podstaw kultury, ale także kondycji człowieka w świecie i konkretnej historii. Ukazuje także rozdarcie współczesnego Swinarskiemu człowieka między jego codziennością, współczesnością a gasnącymi w społeczności mitami, wyobrażeniami, projekcjami religijnymi i pragnieniem stałości. Być może takie zinterpretowanie postaci aniołów i duchów w krakowskim przedstawieniu jest wyrazem ironii Swinarskiego. Być może polega ona na tym, że człowiek-Konrad winien odrzucić wzory z przeszłości, zwłaszcza jeden, wybrany model rozumienia świata, kultury czy nawet drugiego człowieka, bo ważne jest odnalezienie własnej indywidualnej drogi jego rozumienia. Być może chodzi tu o odrzucenie paradygmatu romantycznego, ale także i oświeceniowego. Być może Konrad winien wybrać samotność, niejako rozpocząć życie jednostkowe i narodowe bez ochronnej warstwy kultury. Wybrać samotną drogę. Taka konkluzja wynikałaby z rozumienia przez Swinarskiego *Sądu Aniołów*.

12. Dramat Konrada

Konrad w tym przedstawieniu jest wybrany. Jego wybranie ukazuje *Prolog*, w którym zmienia swe imię, zmienia tożsamość. Podobnie jak wybrani w Apokalipsie, którzy sprzeciwili się nauce Balaama:

> Zwycięzcy dam manny ukrytej
> I dam mu biały kamyk,
> A na kamyku wypisane imię nowe,
> Którego nikt nie zna oprócz tego, kto je otrzymuje[74].

A jednak jego doświadczenie ma znamiona dramatyczne – w wymiarze nie tylko historycznym, ale egzystencjalnym, duchowym oraz religijnym. Przede wszystkim okazuje się, że Konrad staje wobec tajemnicy, wobec niezrozumiałego dla siebie do końca sacrum. Jest dotknięty jakąś niemożnością odnalezienia sensu swego jestestwa,

[74] Ap 2, 17b-e.

ponieważ nie potrafi odczytać znaków religijnych, którymi został zewsząd otoczony. Najpierw jest to obrzęd, którego elementy przeniósł Swinarski do II części spektaklu, do Mickiewiczowskiej III części. *Improwizacja* pokazuje, że w Konradzie nie ma porządku, który winien w nim być zakorzeniony. Jednocześnie jawi się w tym bohaterze głębokie poczucie winy. W tego Konrada wpisał Swinarski poczucie winy, choć nie obdarzył go głębokim rozumiejącym poczuciem grzeszności człowieka. Gdy padają słowa bluźnierczej pieśni, broni imienia Maryi. Jest to chyba dość mechaniczne przypomnienie sobie starej prawdy wiary. Nie wiążą się z nią żadne późniejsze działania Konrada w spektaklu. To raczej Duch w scenie *Sądu Aniołów* czyni tę wypowiedź kluczową dla obrony bohatera: „Lecz on szanował imię Najświętszej Twej Rodzicielki"[75]. Jakby wbrew stanowi faktycznemu próbował ocalić bohatera przed nim samym. Bo przecież Konrad ma chwile wahania. Nie uznaje w *Improwizacji* prawdy o Boskiej Opatrzności. Nie przeszkadza mu ta jego religijność jednocześnie w wypowiadaniu poszczególnych żądań wobec Boga. Oskarża Go i jednak szuka w Nim uspokojenia.

Takie skonstruowanie postaci Konrada nie jest niekonsekwencją artystyczną, ale raczej świadomym zabiegiem reżyserskim. Swinarski pragnął takiego niespójnego, niezbornego, niepełnego człowieka pokazać w swoich *Dziadach*. Takiej bowiem istocie ziemskiej niezbędny – do pełni egzystencji, do bycia w pełni człowiekiem wewnętrznym – jest akt zbawczej teofanii. Oświecenia duchowego na miarę jego potrzeb i pragnień. Zwłaszcza zaś na miarę człowieka XX wieku, do którego przemawiają tylko autentyczne i prawdziwe akty sakralne. Teofanią stanie się w tych *Dziadach* angelofania. Anioł Stróż i Duch będą jawić się bohaterowi jako znaki Bożej obecności. Nie zrozumie on wszystkiego nieomal do ostatniej sceny – do spotkania z ks. Piotrem, ale będzie w nim niejasne poczucie, że jednak czuwała nad nim jakaś nadziemska siła. Powie przecież w obecności bernardyna: „Kto mi podał rękę? Dobrzy ludzie i anioły"[76].

Być może Konrad odczyta swój los dopiero wtedy, gdy całe życie ujrzy w perspektywie Chrystusa-Zbawiciela. Do tej idei nawiąże przecież Anioł Stróż w *Sądzie Aniołów*:

ANIOŁ STRÓŻ
Podnieś tę głowę, a wstanie z prochu, niebios dosięże,
I dobrowolnie padnie, i uczci krzyża podnóże.
DUCH
Wedle niej cały świat u stóp krzyża niechaj polęże (...)[77].

Dopiero w perspektywie Chrystusa-Zbawiciela los staje się istnieniem naznaczonym sensem. O ile dla Gustawa – bohatera pierwszej części przedstawienia, nie istniała prawda o Bożym zmartwychwstaniu, gdyż świat doznań religijnych bohatera sprowadza się jedynie do zapamiętanych w dzieciństwie kilku słów pacierza, litanii, imienia Maryi, o tyle dla Konrada będzie to rzeczywistość, na którą zaczyna się on otwierać.

W *Dziadach* Leona Schillera główny bohater i pozostali bohaterowie wsłuchiwali się w Słowo, świat nadprzyrodzony objawiał się zwłaszcza poprzez głos. U Swinarskiego to byty, które są znakami konkretnej rzeczywistości religijnej, konkretnego Boga, którego Konrad dotychczas prawdziwie nie widział. Ta idea wydaje się o tyle

[75] M. Halberda, *„Dziady" Adama Mickiewicza*, s. 188.
[76] Tamże.
[77] Tamże, s. 189.

niezwykła, że ukazuje i Mickiewicza, i Swinarskiego jako artystów, w których twórczość wpisane było głębokie przekonanie o Bogu miłosiernym. Takim przekonaniem obdarza Swinarski Konrada, mimo że popełnia on grzech śmiertelny, namawiając Rollisona do samobójstwa. W dramacie samobójstwo jest zamierzeniem, w inscenizacji nieomal staje się faktem. Jest dokonanym czynem. Swinarski prawdę o Bogu miłosiernym pokazuje więc w sposób przewrotny, niejednoznaczny. Konrada czyni w *Improwizacji* człowiekiem chorym. Czy człowiek chory jest winny zbrodni... Czy chory jest świadomy swego grzechu...Czy człowieka chorego można osądzić? Kto winien więc zostać osądzony?

13. Sąd i historia

Ważna w interpretacji krakowskiego reżysera, szczególnie rozumiana przez niego w spektaklu, jest historia – kategoria, która pomaga w określeniu sensu istnienia Konrada. Służy opisaniu funkcji, określeniu dominującej roli i sensu istnienia świata nadprzyrodzonego oraz jego wpływu na kształt narodu i jednostki. Jednocześnie ukazuje Konrada jako jednostkę zależną od sił nadprzyrodzonych, jakby właśnie w ich rękach znalazło się jego istnienie. Ale także, i to jest kolejny wymiar jego duchowej sylwetki, widać w tym bohaterze pęknięcie, rysę, smugę, którą w porządku religijnym nazwać można grzechem.

Czy Konrad nie potrafi ocalić niewinnej cząstki swej ludzkiej natury? Nawet jeśli nie był go do końca świadomy, grzechem Konrada jest zło zadane Rollisonowi. To zło uczynione koledze-współwięźniowi okazuje się złem wobec innych, nie związanych bezpośrednio z nim osób – Pani Rollison, Kmitowej, ks. Piotra. Największą winą Konrada jest w tym zdarzeniu zło, które dotknęło jego samego. Staje się ono odbiciem tego zła, którym doświadczeni zostali inni bohaterowie dramatu.

Jest w Konradzie, w jego wnętrzu, niewidoczna granica, punkt napięcia między tym, co wynika z jego świadomości, a tym, co jest efektem działań wynikających z jego choroby[78]. Cierpi na „straszną chorobę", nie ma w nim do końca poczucia grzeszności, choć odnajdujemy tu świadomość ułomności ludzkiej natury. Postawa wyrzeczenia jest mu obca. Pragnie osiągnięcia pełni bytu na sposób czysto ludzki. Chce być rozumiany przez innych, akceptowany przez wspólnotę ludzką. Miarą tej wspólnoty ma być uczucie i grzech: minstrele, kielichy, rozpusta. O takich pokusach mówią Diabeł I i Diabeł II w *Prologu*. Anioł Stróż proponuje jednak coś, zdaje się, przeciwnego naturze ludzkiej. Jest to wytrwałość, czystość, opanowanie. Te jakości nie dają jednak Konradowi takiej siły, jaka pozwoliłaby na zdumienie będące oczyszczeniem. Nie potrafi ocalić w sobie nieskalania, czystości. Tak naprawdę nie słucha ani Anioła, który jest dla niego stróżem, ani Ducha, który mu sprzyja. Ulega jedynie słabości swej natury i podszeptom Belzebuba. Choć i jego obecności do końca nie może być pewien.

Choroba Konrada przypomina opętanie. Wydaje się jednak, że Swinarski podaje tę kwestię w wątpliwość: czy Konrad na pewno jest opętanym? Tę część spektaklu, na którą składa się *Scena więzienna* i *Improwizacja*, Swinarski konstruuje w taki sposób, że jest ona dwugłosem: gorączkującego, dotkniętego chorobą Konrada i Konrada świadomego swego

[78] Na temat epilepsji pisała A. Golińska w artykule *Konrad – próba interpretacji*, w: *Teatr Konrada Swinarskiego. Rekonesans*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1978, s. 46–56.

czynu. Pomiędzy jednym a drugim elementem jego wypowiedzi nie ma spójności. Świadomy swego losu bohater nie pamięta tego, co czynił i mówił w stanie nieświadomości.

Niesprawiedliwości historii przecież doświadcza Konrad. Dotyka jej poprzez Obcych: Senatora, Pelikana. Zło dotknęło tych bohaterów tak bardzo, że stają się jego partnerami, wykonawcami, albo przewyższają nawet samego szatana w akcie niszczenia, w okrucieństwie. Najwyrazistszym tego przykładem jest scena *Pan Senator*. W niej właśnie Mistrzem ceremonii staje się Belzebub. Odziany w ciemnozielony frak, muszkę, białą koszulę z tużurkiem i rękawiczki, zdejmuje dyskretnie czerwone rogi. Staje się mistrzem dopasowania[79].

Konrad nie będzie jednak w takim kontekście niczemu winien: to człowiek chory na epilepsję[80]. Swinarski, kreując postać głównego bohatera, wyeksponował ten „rys" istnienia Konrada. Jego los rozciągnął pomiędzy niebem i Opatrznością, której wysłannikami zdają się aniołowie, a egzystencją, w której wartością okazuje się drugi człowiek. Konrad nie popełnia więc grzechu, bo to człowiek chory na epilepsję. Skoro nie ma grzechu, nie ma i winy.

14. Wina człowieka i paradoksy historii

W Romano Guardiniego interpretacji historii dokonanej w pracy *Wolność – łaska – los. Rozważania o sensie istnienia* sąd ostateczny ściśle łączy się z historią jako kategorią naznaczającą losy ludzkie. Zasadniczym sensem istnienia jednostek i narodów jest Królestwo Boże. Bóg przypatruje się działaniom ludzkim z daleka, ogranicza samego siebie, ażeby dać stworzeniu miejsce na ludzkie rozstrzygnięcia. Taki Bóg wydaje się w oczach ludzkich bezsilny, nierzeczywisty, ponieważ milcząc, daje światu swobodę działania. Kreatorem historii staje się więc człowiek. W ten sposób ludzie współ-uczestniczą w dziele stworzenia. Na ogólnym sądzie ostatecznym znaczenie historii stanie się dla wszystkich jasne. Zostanie ujawnione, jaka jest ludzkość, jaka jest w niej rola każdego człowieka oraz jaką rolę odegrała historia w życiu jednostki.

> Sąd oddaje człowiekowi sprawiedliwość wobec istnienia, ustalając niesprawiedliwość, z jaką człowiek się zetknął z racji pogmatwanego przez grzech duchowo-cielesnego dziedzictwa, z racji nierównego podziału dóbr i potęgi, z racji wielorakich zależności i z racji biegu historii. Oddaje w końcu sąd człowiekowi jego sprawiedliwość w stosunku do innych ludzi, a to w ten sposób, że zło uczynione człowiekowi przez innych także poddaje ujawnieniu, osądzeniu i odpokutowaniu. Wszakże ustalenie faktów i nakazanie pokuty za nie, nie wyrównuje jeszcze krzywdy, ale musimy przyjąć, że Bóg w swym nieskończonym bogactwie naprawi pokrzywdzonym to, czego im nie jest w stanie naprawić żadna ziemska siła[81].

Przyczyn niesprawiedliwości należałoby szukać w dogłębnym skażeniu istnienia przez grzech w ogóle[82]. W *Dziadach* Swinarskiego przyczyną niesprawiedliwości dziejowej jest historia i ludzie.

Sąd anielski w *Dziadach* Swinarskiego ukazuje historię Konrada i jego współtowarzyszy w cierpieniu, krzywdzie, doświadczaniu zła w perspektywie indywidualnego doświadczenia Konrada i jego pokolenia – Doświadczonych Cierpieniem. Pokazuje ją zarazem w perspektywie całości – historii narodu polskiego przełomu XVIII i XIX wieku

---

[79] I. Bokwa, *Szatan jako osoba*, „Przegląd Powszechny" 1996, nr 11.

[80] Chociaż samą chorobę próbowano zdiagnozować i nazwać dopiero w 1885 roku.

[81] R. Guardini, *Wolność – łaska – los. Rozważania o sensie istnienia*, przekł. J. Bronowicz, Kraków 1995, s. 255.

[82] R. Guardini, dz. cyt., s. 257.

oraz historii Polski drugiej połowy XX wieku. Jednym z podstawowych w tym spektaklu problemów Swinarskiego jest, jak się zdaje, pytanie o przypadkowość ludzkiego losu, „przypadkowość z jej bezsensem, złośliwością i bezsilnością (...)"[83]. Przypadkowość, która nie powinna podlegać żadnemu sądowi, ocenie lub niezrozumiałemu podziałowi na wybranych i potępionych. Tę przypadkowość w spektaklu widać w losach Janczewskiego, Wasilewskiego, Cichowskiego, a może jeszcze bardziej w bohaterach *Sceny więziennej*: w przypadkowości porwań na przykład Żegoty i absurdalności oskarżeń postawionych wobec pozostałych: Konrada, Tomasza Zana, Jana Sobolewskiego.

W scenie *Sądu Aniołów* sens istnienia wpisany zostaje w dychotomię wypowiedzi anielskich. Zasadniczą winą Konrada była postawa wobec innych. Tutaj być może Anioł Stróż i Duch stają się aniołami „męczeńskiej Polski". Takie ich wyobrażenie bliskie byłoby tradycji średniowiecznej, w której pojawiły się wizerunki aniołów trzymających narzędzia męki Pańskiej. Te aniołki towarzyszyły umęczonemu lub ukrzyżowanemu Chrystusowi. Najwyrazistszym przykładem lamentujących aniołów są te rozpaczające nad Chrystusem w *Ukrzyżowaniu* Giotta[84]. W tradycji polskiej – w kościołach – spotkać można anioły wyobrażone jako barokowe putta trzymające narzędzia męki Chrystusa. Tak więc męczeństwo, prócz wymiaru cielesnego, nabiera znaczenia duchowego. Cierpienie niewinnych porównane zostaje przez Sobolewskiego do męki Chrystusa:

JAN SOBOLEWSKI
I rzekłem: Panie! Ty, co sądami Piłata
Przelałeś krew niewinną dla zbawienia świata,
Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną,
Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną[85].

W kontekście słów aniołów w *Sądzie Anielskim* cierpienie nabiera dodatkowego znaczenia. Poszerza świat misteryjny Mickiewiczowskiej III części *Dziadów* o kontekst problematyki opisującej męczeństwo i cierpienie. Swinarski celowo nie epatuje w tej scenie cierpieniem. Sobolewski wprawdzie opowiada o udrękach Janczewskiego i Wasilewskiego w sposób patetyczny, ale raczej w tak odegranej scenie reżyser pozwala widzowi na dystans. Pozwala na skumulowanie emocji i ich wybuch w scenie spotkania Pani Rollison i Kmitowej z Senatorem.

Swinarski chce niejako podkreślić, że również w tym doświadczeniu – cierpieniu cielesnym z rąk kata – wyraża się więź między światem nadprzyrodzonym i ziemskim jego *Dziadów*. Odwołuję się tu się do Mickiewiczowskiej wizji dramatu chrześcijańskiego wyrażonej w Lekcji XVI. Ukazując świat nadprzyrodzony i świat ludzki, „wywołał z grobu postacie świętych i męczenników"[86]. Konrad otwierając się na dobro, pojmowane tu jako sprawiedliwość dziejowa i sprawiedliwa zapłata-nagroda i kara, przerywa zamknięty krąg zła, którego doświadczał. Wyraźnie widać to tuż po zakończeniu egzorcyzmów. Dotknąwszy otchłani, wchłania w siebie anielskie wonie i promienistość. Wcześniej w scenie *Sądu Anielskiego* Konrad za sprawą Ducha dokonuje aktu zadośćuczynienia:

---

[83] Tamże.
[84] Giotto, *Ukrzyżowanie*. Fresk znajduje się w Bazylice Większej w Asyżu.
[85] M. Halberda i in, *„Dziady"...*, s. 123. Fragment III cz. *Dziadów*, dz. cyt., s. 147.
[86] A. Mickiewicz, *Wykład VI*, w: *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798-1998*, t. X, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 191-201.

DUCH
I niech Cię wsławi, żeś sprawiedliwy i litościwy
Pan nasz, o Boże![87]

Konrad zostaje podniesiony z upadku duchowego i cielesnego, wywyższony ponad swą ludzką przeciętność. Spływa na niego cząstka godności Boga. Ten akt zadośćuczynienia dokonany przez anioły jest początkiem metamorfozy głównego bohatera. Nie jest to przebóstwienie. Tak nazywa akt zadośćuczynienia Chrystusa za grzechy świata teologia. Nie jest to akt przeanielenia, co przypisalibyśmy kreacji różnych bohaterów utworów Juliusza Słowackiego. To akt przemiany formuły człowieczeństwa. Z tej godności jednak nie są w stanie odrzeć go chłopi w ostatniej scenie przedstawienia. Zdzierają z niego płaszcz, ale nie mogą odebrać mu godności, świadomości, przebaczenia. Monolog Konrada, wypowiadane przez niego słowa wiersza Mickiewicza *Do przyjaciół Moskali* są Swinarskiego propozycją oceny wydarzeń współczesnej mu historii[88].

Jest w inscenizacji Swinarskiego więcej pytań o wizję sądu, nie tylko anielskiego, lecz mniej pełnych odpowiedzi.

W jaki sposób dopełnia Swinarski sensy losów Konrada po improwizacji, po bluźnierstwie, po egzorcyzmach, po sądzie aniołów? Czy wykrzyczane słowo poetyckie Konrada w improwizacji winno zostać zastąpione czynem? Jaki sens egzystencji, dziejów poszczególnych jednostek i narodu wynika z zestawienia wartości wpisanych w anioły – znaki estetyczne oraz dramatyczną historię i prawdziwe cierpienie „męczenników sprawy narodowej”? Co pozostaje trwałą, poza-estetyczną wartością? Czy jednak to zadośćuczynienie? Gdyż sąd, wymierzenie kary byłby w ostatecznym rozrachunku zastąpiony zadośćuczynieniem? Zadośćuczynieniem pełnym, bo ludzkim i zarazem Boskim?

* * *

Każda z koncepcji sądu anielskiego w przedstawieniach Leona Schillera i Konrada Swinarskiego w porządku semantycznym: literackim, teologicznym, ale także porządku estetycznym i teatralnym – wychodziła z innych założeń reżyserskich. Każda wiązała się z próbą sprostania *Dziadom* Mickiewicza. Każda wreszcie ukazuje bogactwo wyobraźni teatralnej reżyserów i ich własną niepowtarzalną, ściśle zintegrowaną z ideą całego przedstawienia, interpretację świata. W *Dziadach* z lat trzydziestych nadrzędna idea jest niemal tożsama z dramatem Mickiewicza: sąd jest konsekwencją obrazu Boga wpisanego w utwór. Inscenizacja Swinarskiego wynika z paradoksalności światopoglądu i wyobraźni reżysera. Sąd aniołów ukazuje swoiste rozdarcie człowieka. Z jednej strony – aniołowie i ich sąd są znakiem obecności Boga, z drugiej zaś – istnienie porażone niemożnością, niepewnością rozeznania się w przestrzeni naznaczonej martwymi znakami religijnymi, znakami tylko estetycznymi, silnie naznacza egzystencję ludzką cierpieniem i oczekiwaniem na sprawiedliwość historii.

[87] M. Halberda i in, *„Dziady”...*, s. 187.

[88] Mam tu na myśli doświadczenia historycznego „tu i teraz” Swinarskiego, lata siedemdziesiąte, działania Służby Bezpieczeństwa, cenzurę polityczną oraz cały kontekst starań J. P. Gawlika, by zaistniała możliwość ponownego, po *Dziadach* Kazimierza Dejmka, wystawienia dramatu.

Emilia Furmanek
(Toruń)

GENEZYJSKO-APOKALIPTYCZNA TĘCZOWOŚĆ W TWÓRCZOŚCI JULIUSZA SŁOWACKIEGO

W twórczości Słowackiego biblijny znak tęczy zostaje przedstawiony zarówno w odniesieniu do postaci człowieka, jak i kosmicznego pejzażu, początkowo – w okresie przedmistycznym – kształtowany wyobraźnią estetyczną, a następnie przeradza się w znak mistycznej wizyjności. Poeta poszerza znaczenie tęczy, uruchamiając tym samym kategorię tęczowości, która kształtowana jest zarówno estetyką prac Rafaela[1], jak i przede wszystkim oparta na wizyjności *Apokalipsy Janowej*[2]. Jak zaznacza Włodzimierz Szturc[3], tęcza jest także niezwykle ważna w systemie teozoficznym poety, który nadaje jej liczne i nowe sensy intelektualne. Na ile jednak jej kolorystyka i symbolika stają się efektem powielania i przetwarzania zastanych motywów, na ile zaś są elementem świadczącym o doświadczeniu mistyka?

* * *

Patrz na tęczę i wychwalaj Tego, kto ją uczynił,
nadzwyczaj piękna jest w swoim blasku:
otacza niebo kręgiem wspaniałym,
a napięły ją ręce Najwyższego.
(Syr 43,11-12)

Najbardziej pierwotnym przedstawieniem tęczy w judeochrześcijańskim kręgu kulturowym jest zawarty w *Księdze Rodzaju* obraz tęczy jako znaku przymierza Boga z całym stworzeniem, jako symbolu miłosierdzia. Tęczowość zaś jest elementem łączącym zarówno ten obraz, jak i apokalipsy starotestamentowe (w tym wizję Ezechielową), apokryficzne, widzenie Jana, czy też inne pisma o charakterze wizyjnym, opar-

---

[1] Więcej na ten temat: A. Kowalczykowa, *Rafael czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki"1982, z.1-2; taż, *Tęcze Rafaela*, w: *Problemy wiedzy o kulturze*, pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger, J. Lalewicza, Wrocław 1986.

[2] Jak chociażby w poemacie *W Szwajcarii*, o czym pisze: S. Trojnar, *Apokalipsa św. Jana w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1929, s. 526.

[3] W. Szturc, *Mistyczny kosmos Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 81.

te na tym wyobrażeniu i symbolice. Objawieniu się Boga, Przemienieniu Chrystusa, jak i wizjom prorockim towarzyszy pojawiające się na kartach biblijnych wyrażenie „chwały Pańskiej", często jednak niedoformułowane, stereotypowo rozumiane jako oślepiające światło. „Jaśnieć chwałą" to tyle, co promienieć blaskiem nieokreślonym: raz jest to złoto-srebrne światło, kiedy indziej blask różnobarwny[4].

Obraz tęczy otwiera dzieje biblijne, w *Księdze Rodzaju* czytamy: „Łuk mój kładę na obłoki, aby był znakiem przymierza między Mną i ziemią" (Rdz 9,13)[5]. Przymierze to zostało zawarte z człowiekiem i wszelką istotą ludzką jako przymierze wieczne. Obecność tęczy w *Apokalipsie św. Jana* – wizji końca czasów – jest przypomnieniem o tym przymierzu, dzień sądu zaś jego sprawdzianem. Pojawienie się tęczy po potopie z punktu widzenia nauki wydaje się czymś oczywistym, trudno uchwycić w tym obrazie jakikolwiek nadprzyrodzony charakter. Dopiero apokalipsy Starego Testamentu, zwłaszcza *Księga Ezechiela* otwierają drogę wizyjności tęczy i uruchamiają jej nowe znaczenia. Odtąd bowiem staje się ona nie tylko znakiem przymierza – jedynie symbolem, lecz przede wszystkim znakiem obecności Boga obrazującym Jego Chwałę i Majestat.

Ponad sklepieniem Ezechiel widzi zarys postaci Zasiadającego na tronie, wokół którego jaśnieje blask, jakby połysk stopu złota ze srebrem, określony mianem chwały Pańskiej – „Jak pojawienie się **tęczy na obłokach**[6] w dzień deszczowy, tak przedstawiał się ów blask dokoła. Taki był widok tego, co było podobne do chwały Jahwe" (Ez 1, 28).[7] Rozumienie „chwały" jako światła różnobarwnego wiąże się ściśle z pojęciem tęczowości, utożsamiane bywa również z kolorystyką szlachetnych kamieni – przywołajmy ozdobione nimi mury Niebieskiej Jeruzalem w *Apokalipsie Janowej*.

Lektura apokaliptycznych pism apokryficznych znacznie poszerza obraz kosmicznej tęczy. Izajasz w swoim widzeniu podróżuje przez siedem sfer niebieskich,[8] pośrodku każdej z nich stoi tron, a otaczający go aniołowie oddają Zasiadającemu uwielbienie. Kolejne niebiosa jaśnieją coraz to większą chwałą, tak że każde z poprzednio ujrzanych świateł wydaje się prorokowi ciemnością. W siódmym niebie Izajasz spotyka wszystkich sprawiedliwych, którzy pozbawieni szat ciała, przyodziani są w szaty pochodzące z wysoka i wyglądają jak aniołowie w chwale. Izajasz widzi zstępującego na Ziemię Chrystusa, który przemierzając kolejne sfery przybiera postać znajdujących się tam aniołów, by nie zostać przez nie rozpoznanym. Dopiero wniebowstępujący Syn Człowieczy w pełni jaśnieje chwałą siódmego nieba, blaskiem zmartwychwstania. W różnych tekstach apokaliptycznych, dotyczących ponownego przyjścia Mesjasza wielokrotnie powtarza się wizja Chrystusa jaśniejącego siedmio-

[4] Na dwoisty charakter tego blasku zwraca uwagę Gianfranco Ravasi w kontekście zstępującego Nowego Jeruzalem: „Otacza je Boża chwała, świetlisty także znak bliskości, objawienia i obecności Pana (takie jest znaczenie biblijnego symbolu „chwały", po hebrajsku *kabôd*, po grecku *doxa*). Staje się ono zatem podobne do jaspisu, lśniącego drogocennego kamienia, bez żadnych domieszek, przezroczystego i połyskującego tysiącami kolorów." [podkr. E.F.], w: G. Ravasi, *Apokalipsa,* przeł. K. Stopa, Kielce 2002, s. 185.

[5] Cytaty z Biblii według wydania: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1971.

[6] Podkreślenia autora – [E.F.], także w dalszej części pracy.

[7] Pisze o tym także: M. Szczepaniak, *Symbolika światła w apokalipsach Starego Testamentu i w Apokalipsie św. Jana*, Poznań 2001, s. 99-100.

[8] *Wniebowstąpienie Izajasza,* cz. II, w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i apokalipsy chrześcijańskie*, pod. red. M. Starowieyskiego, Kraków 2001, s. 148-163.

kroć większą chwałą, co może oznaczać, iż blask kolejnych sfer (poziomów istnienia) kumuluje się w świetle boskości.

Wniebowstąpienie Izajasza koresponduje z *Podróżą nocną* Mahometa, który w swej mistycznej podróży również pokonuje siedem niebieskich sfer, każdą w innym kolorze, których ezoteryczne znaczenie odpowiada siedmiu poziomom istnienia (materialnemu, roślinnemu, zwierzęcemu, ludzkiemu oraz trzem pozostałym, niedostępnym ludzkiemu poznaniu)[9], aby dotrzeć do oceanów białego światła, a w końcu przed samo oblicze Boga.

Motyw sferyczności nieba pojawia się u wielu mistyków, w tym również u Swedenborga, u którego przynależność istot niebieskich do poszczególnych sfer jest uzależniona od „wewnętrznego nieba" w człowieku[10]. Nieskończoność kosmicznej przestrzeni polega na jej nieokreśloności, świat poznawalny może być jedynie oczyma ducha – człowieka wewnętrznego. Bóg jest słońcem tego nieba – złoty blask oznaką miłości, zaś promieniejące srebrne światło jest Prawdą, wszechwiedzą. I choć słońce to samo w sobie się nie zmienia, postrzeganie boskiego blasku uzależnione zostaje od miejsca, w którym się dana istota znajduje,[11] to zaś jest konsekwencją poziomu miłości w niej. We wszystkich jednak tych podziałach mistyk dostrzega swoistą całość: niebo odzwierciedla postać jednego człowieka, jak możemy się domyślać – Mistycznego Ciała.

Motyw kręgów otaczających tron Boga, choć różnie opisywany, pojawia się w wielu mistycznych wizjach: raz są to poszczególne nieba (sfery), przez które podróżuje prorok, kiedy indziej tron Boga otaczają kręgi stworzeń coraz doskonalszych – według niebiańskiej hierarchii – mogą więc być utożsamione z poszczególnymi stopniami istnienia, zwłaszcza w świetle filozofii genezyjskiej Słowackiego.

Ilustracja przypominająca mandalę, podyktowana wizją Hildegardy z Bingen, przedstawia kolejne dziewięć chórów anielskich (w postaci kręgów), niczym okalająca Światłość tęcza, kolejne byty anielskie skierowane są ku Bogu, w potęgującej jasności[12]. Wizja ta koresponduje również z niebiańską hierarchią Pseudo-Dionizego Areopagity. Sferyczna hierarchia nie wartościuje stworzenia na lepsze lub gorsze, każde staje się niezbędne, by kosmiczny organizm mógł trwać w harmonii.

* * *

L'Eternité. C'est la mer allée avec le soleil.
Artur Rimbaud

Pojawiająca się w wizji świętego Jana tęcza okalająca tron Boga jest zwieńczeniem tych przedstawień. Szklane morze przed tronem Boga podobne do kryształu spełnia rolę zarówno pryzmatu, w którym rozpromienia się mistyczne światło, jak i lustra, dzięki któremu prorok odnajduje w sobie boski wizerunek (rozpromienioną światłość). Lustro to odgradza jednak od siebie dwie przestrzenie, zaś przekroczenie „szklanego morza" staje się jednoznaczne z pokonaniem części i zatopieniem w całości.

Kosmiczna tęcza jest elementem przejściowym między Centrum – światłem a niepokojącym tłem kosmosu – ciemnościami zewnętrznymi. „Wyrzuceni w ciemność" u kresu

---

[9] D.Coxhead, S. Hiller, *Sny. Nocne wizje*, Ljubljana, 1994, s. 9-10.
[10] E. Swedenborg, *O niebie i jego cudach również o piekle według tego co słyszano i widziano*, Warszawa [b. r.], s. 54.
[11] Tamże, s. 93.
[12] B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 21-29.

dziejów to ci, którzy pozostaną poza obrębem promieniowania boskiego światła. Tęcza spełnia więc funkcję bramy, to ona jest znakiem zstępującego Nowego Jeruzalem. W tej wizji nie pojawia się już morze (symbol nicości i chaosu), znika tym samym dystans między Bogiem i człowiekiem. Mury Miasta połyskują warstwami różnobarwnych kamieni szlachetnych. Funkcję pryzmatu przejmuje wewnętrzna przestrzeń miasta – czyste złoto i szkło przezroczyste. Światło złote przynależy do świata materialnego, dopiero czyste światło mistyczne widziane oczyma ducha pochodzi od Boga Ojca i rozlewa się przez Chrystusa – jaśniejącą bramę niebios.

We wszystkich omówionym wyżej aspektach tęczowość – przepych barw – obrazuje majestat Boga. W *Apokalipsie św. Jana* tęcza otacza tron Boga w postaci pełnego okręgu, jak na obrazie Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*, stanowi tym samym tło wizji apokaliptycznego sądu, w sztuce jednak nie zawsze przedstawiana jest w ten sposób.

* * *

Deus est totus in quolibet sui.
Bóg jest cały w każdej swojej cząstce.

Powszechnie uważa się, że widzenie mistyczne oparte jest na doświadczeniu wewnętrznym, dotyczy widzenia *zza zamkniętych powiek* i jest przekazem zarówno mentalnym, jak i doświadczeniem emocjonalnym. Zatracenie własnej tożsamości w Pełni sprawia, że jednostka nabiera cech całości. Mistyczna podróż to przeniknięcie do świata istniejącego w sferze ducha. Takie doświadczenie staje się udziałem tylko tych, którzy porzucili to, co ukryte. Światło owo bowiem wszystko ujawnia, oślepia zaś to, co jest pogrążone w ciemności, dlatego nikt, kto sam nie stał się takim światłem, nie może się do niego zbliżyć. Dopiero wtedy nieskalana jasność zamiast oślepiać – oświeca, staje się synonimem Słowa, boskiej Prawdy – stanu wszechwiedzy. Im doskonalszy byt, tym jego droga ku niej jest krótsza.

Georges Poulet – opisując jedność Trójcy Świętej – przedstawia ją jako niezmierzoną boską sferę, w której każdy punkt stanowi pełnię i jest identyczny ze wszystkimi innymi punktami w jej obrębie. Boski ośrodek jako wyobrażenie wewnętrzne Trójcy promieniuje również na zewnątrz, tworząc coraz to nowe koła stanowiące kręgi stworzenia. Poulet wskazuje również, powołując się na tradycję mistyków, że skoro Bóg, znajdując się w środku tego koła, jest obecny w całej pełni także w każdym jego miejscu, tak dusza ludzka jest również środkiem zawierającym tę sferę. Mistyk, którego celem podróży wewnętrznej jest poznanie Boga, odnajduje Go pogrążając się w sobie[13]. Jego zadaniem jest zespolenie swego ludzkiego środka (własnego kręgu życiowego) z Boskim centrum[14].

Człowiek stworzony na wzór i podobieństwo Boga (Rdz 1,27) nie jest także pozbawiony tęczowości. Motyw ten pojawia się nie tylko w postaci zstępującego w *Księdze Objawienia* anioła obleczonego w obłok, którego jaśniejące oblicze okala tęcza (Ap 10,1). W apokalipsach apokryficznych kolorystyka tęczy towarzyszy również Eliaszowi i Mojżeszowi podczas przemienienia Chrystusa, jak czytamy w *Apokalipsie Piotra*:

---

[13] G. Poulet, *Metamorfozy koła*, w: tegoż, *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977, s. 331-354.

[14] M. Lurker, *Koło jako obraz świata*, w: tenże, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s.167.

A oto dwóch ludzi. Nie mogliśmy spojrzeć im w twarz, gdyż od każdego z nich wychodziło światło jaśniejsze od słońca, a także ich szaty były świecące, niemożliwe do opisania; nic na świecie nie może ich przewyższyć i nie ma ust [tak] wdzięcznych, które mogłyby opisać piękność ich blasku, gdyż ich wygląd był przedziwny i cudowny. Obaj wysokiego wzrostu, jaśnieli na obliczu bardziej od śniegu. Kolor ich twarzy i ich ciała [był] podobny do kwiatu róży. Włosy głowy [były] na ich ramionach i na ich czole [jak] wieniec z nardu zmieniony z pięknyjmi kwiatami, ich włosy jak tęcza na niebie. (ApPt 15)[15].

Słowacki łączy ze sobą ludzką tęczowość z ideą przemienienia, korzystając zarówno z wyobrażeń sztuki bizantyńskiej, przedstawienia kosmicznego anioła z *Apokalipsy św. Jana*, jak i pism Swedenborga. Ten ostatni różnicuje wygląd aniołów, uzależniając go stosownie od rozumu:

Najbardziej rozumne posiadają szaty połyskujące jakby były z płomienia, inne jaśniejące jakby ze światłości; mniej rozumne mają szaty czyste i białe bez połysku, a jeszcze mniej rozumne mają szaty różnobarwne[16].

W różnoraki sposób tradycje przedstawiają motyw różnobarwności postaci-ducha człowieka. W tradycji indyjsko-buddyjskiej jogi człowiek ma siedem ośrodków (czakr) „drobno-cząsteczkowej energii", które odpowiadają poszczególnym poziomom ciała i różnym kolorom[17], tworząc różnobarwną aurę. Czakry piętrzą się przez ciało człowieka kolorami tęczy[18], wznosząc się ku najwyższej, położonej powyżej czubka głowy, wyobrażanej w najjaśniejszym (srebrnym) blasku, a odpowiadającej świadomości kosmicznej. W świetle metempsychicznej wędrówki dusz czakry, będące odpowiednikami poszczególnych stopni rozwoju, określają przynależność do właściwego kręgu sferycznej tęczy. Przypisanie do „siódmego nieba" jest jednoznaczne z osiągnięciem poziomu czakry siódmej, będącej zwieńczeniem pozostałych[19]. Dotarcie do oceanu białego światła dokonuje się poprzez wewnętrzne połączenie kolorów[20]. Dla tych, którzy dążą do Pełni, łuk przymierza staje się drogą doskonałości, wspinaniem się ku nieskalanej jasności.

---

[15] *Apokalipsa Piotra*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 239.

[16] E. Swedenborg, *O niebie...*, dz. cyt., s. 98.

[17] M. Lurker, dz. cyt., s. 194-195.

[18] Kolorystyka czakr, choć zróżnicowana w poszczególnych tradycjach wschodnich, najczęściej oparta jest na układzie barw tęczowych.

[19] Motyw ten pojawia się u Słowackiego w postaci opiekuńczej gwiazdy, jak na przykład we fragmencie listu do matki: „Czy Ty nie widzisz, że ja mam jakąś gwiazdeczkę nad głową, dla której złe nie przemoże nade mną, aż Bóg mnie zawoła?" (LM, 316).

[20] Sufi Szamsuddin Lahidżi w ten sposób opisuje swoje doświadczenie: „Ujrzałem siebie pośród świata pełnego światła. Góry i pustynie były świetlistą, kolorową tęczą; czerwoną, żółtą, białą i niebieską. Poczułem wielką tęsknotę za tym światłem. Nagle, niczym rażony piorunem szaleństwa, zostałem wyrzucony poza siebie mocą tego, co działo się wokół mnie oraz głębokich przeżyć, których doświadczałem. Nagle zobaczyłem, że cały wszechświat ogarnęło Czarne Światło... Promienie światła połączyły się we mnie i w pewnej chwili wyrzuciły mnie ku górze. [Pokonując kolejno siedem sfer niebieskich] ... dotarłem w końcu do Sfery Sfer. Tam, gdzie nie było już ani miary ani kształtu, oświetlało mnie światło boskiego objawienia. Widziałem Boski Majestat w jego niezmienności i chwale. Byłem całkowicie i bez reszty pogrążony w sobie, bez świadomości. Potem powróciłem do siebie i do tego świata. [Następnie] raz jeszcze objawił mi się Boski Majestat. Raz jeszcze pogrążyłem się całkowicie w sobie, pokonując wszelkie ograniczenia. Wszystko działo się tak, jak gdyby mnie już nie było. A potem znów powróciłem do siebie i do tego świata. Następnie Boski Byt pojawił się ponownie, a ja raz jeszcze przestałem istnieć. Lecz kiedy udało mi się odnaleźć moje nadistnienie w Bogu, spostrzegłem,

* * *

Mistyk bez możliwości logicznego myślenia nie jest mistykiem.
Ibn 'Arabi

W całej różnorodności pojawiających się w mistycznych wizjach kształtów to właśnie barwy są nośnikami znaczeń, elementem pozwalającym zidentyfikować przesłanie wizji. W aspekcie symbolicznym barwa widziana na zewnątrz stanowi o wewnętrznej istocie rzeczy.

Tęczowość w twórczości Słowackiego ukształtowana jest zarówno poprzez doświadczenie estetyczne, jak i – w późniejszym okresie – sformułowana nadaniem sensów intelektualnych, a zwieńczona doświadczeniem mistycznym, które podobnie jak estetyczne jest uwarunkowane „zdolnością do zachwytu"[21].

> Zlanie się z Bogiem nie może być inaczej – jak przez zupełne przebywanie rozumu mego i uczucia mego w Bogu. (XV, 486)[22].

We wczesnej twórczości poety tęczę należy rozpatrywać w kategoriach estetycznych, nawiązuje on bowiem do stereotypowego rozumienia tęczy jako znaku przymierza – łuku na błękitnym niebie. Słowacki korzystając z przedstawień starotestamentowych, maluje poetyckie obrazy, używając do tego bogactwa barw tęczy, jak chociażby w pierwotnym szkicu *Hymnu*:

> Matko moja! – twe dziecko noszone na ręku
> Widziało zachód słońca, na który proroki
> Patrzali pełni luteń Dawidowych dźwięku.
> Widziałem roztopione w promieniach obłoki,
> **Wielką tęczę kolorów i krąg słońca biały,**
> Rzucający po niebie wielkie światła strzały.
> [...]
> W myśli mojej było jedno czucia mgnienie,
> **Rozpryśnione na wieczność jak słońca promienie.**
> I wieczność mi się w tym słońcu przyśniła. (V, 193)

Ponadczasowość symbolu tęczy wprowadza poetę w przestrzeń eternalną. Obraz ten kontynuuje w *Hymnie*:

> Na tęczę blasków, którą tak ogromnie
> Anieli Twoi w niebie rozpostarli,
> Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
> Patrzący – marli. (V, 183)

że to ja jestem tym absolutnym, czystym światłem. Wszystko, co wypełnia wszechświat jest mną; poza mną nic nie istnieje" [podkr. – E.F.]. Cyt. za: D. Coxhead, S. Hiller, dz. cyt., s. 9-10.

[21] O pokrewieństwie doświadczenia estetycznego i mistycznego: M. Sacha-Piekło, *O podobieństwie i różnicy pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem mistycznym*, w: *Między wiarą a gnozą: doświadczenie mistyczne w tradycjach Orientu*, red. J. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, Kraków 2003, s. 170-174.

[22] Cytaty z dzieł Słowackiego podaję według wydania: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. I-XVII (cyfra rzymska określa tom, cyfra arabska stronę). Cytaty z listów do matki według: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIV – *Listy do matki*, Wrocław 1959.

Tęcza fascynuje Słowackiego zwłaszcza od czasu podróży na Wschód, narzuca wyobraźni poety swój przepych, lecz także ulotność i eteryczność. Pojawiająca się tęcza podkreśla wizyjność obrazu poetyckiego.

> O! **tęczowa**
> **Kopuło myśli**, tyś moim kościołem!
> Wymalowana, jasna księżycowa
> **Nad srebrnym duszy wisząca aniołem**. (V, 85)

W tym świetle tęczowość staje się synonimem bogactwa wyobraźni, oznaką wzniosłości duszy:

> Fila błękitne oczy, gdy przyszedł na świat, przesłonione były tęczą kolorów – duma szlachetna w sercu była – teraz z tej tęczy może nie zostać nic – (LM, 482).

W okresie mistycznym pojawia się u Słowackiego „pytanie o kolory". Kolor i forma stają się wyznacznikami rzeczy, wartościują ją. Takie między innymi pytanie pada w wierszu *Do Ludwika Norwida*: „A kolor – a światło – a tarcza?" (XV, 204). Niektóre z tęczowych barw stają się nadrzędne, choćby wyeksponowana w *Agezylauszu* purpura.

W twórczości z tego okresu to nie sama tęcza jest ważna, ona jest jedynie figurą wyobraźni, znakiem poetyckim, to raczej tęczowość rzeczy je określa. I wcale nie jest tak, że to, co tęczowe jest złe, sam Słowacki wydaje się nie być w tym względzie jednomyślny. Krąg wyobrażeń związanych z tęczą ewokuje różne znaczenia. Dla estety tęczowość przewyższa „nudną biel", dla intelektualisty obie są równorzędne, zaś dla mistyka światłość jest celem nadrzędnym i ostatecznym. Twórczość mistyczna Słowackiego daje pełny wyraz tych zmagań indywidualności poety.

* * *

W barwnym odblasku ujmujemy życie.
J.W. Goethe, *Faust*

Wyobraźnia mistyczna oparta jest na stałych symbolach, odpowiednich danemu kręgowi kulturowo-religijnemu, lecz także – ze względu na swój wizyjny charakter – odwołuje się do symboliki barw i żywiołów. Stale powracającym elementem wizji jest motyw mistycznej podróży – przenikania ku niewiadomemu. Charakterystyczne jest również odwołanie do symboliki kosmicznej – uruchomienie wzroku astralnego, dzięki któremu mistyk przekracza granice czasu i przestrzeni, by spojrzeć „dalej" – poza firmament nieba.

Kolorystyka wizji mistycznych koncentruje się wokół barw tęczy, w szczególności zaś purpury, złota i błękitu – jako odpowiedników trzech głównych barw tęczowych. Z czasem kolory te, związane z tematami: krwi, ognia/światła i nieba, zdominowały również wyobraźnię Słowackiego. Krew odkupieńcza w odcieniu miłości jest kolorem Chrystusa – purpurą; ogień zarówno trawiący, piekielny, jak i będący atrybutem Boga przybiera barwę złota. Niebu niezmiennie przypisywany jest szafir, turkus i błękit. Poszczególne kontaminacje tych tematów dotyczą także kolorystyki, tak więc postać Chrystusa na obłokach znajduje swoje odzwierciedlenie w obrazie jutrzenki – miłość i wzniosłość, obecność i oddalenie.

Nieprzypadkowo te trzy kolory pojawiają się ze sobą łącznie w wielu fragmentach pism poety – są to zarówno trzy najbardziej wyraziste kolory tęczy: żółty (złoty) – najjaśniejszy, niebieski – najzimniejszy, czerwony – najcieplejszy; lecz także barwy porannego nieba:

> niewidzialną koronę
> Spuszczą **z chmur turkusowych... i ze złotego nieba**
> **Róż ognistych** nasypią...
> (*Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca*... XII/1, 205)

Również kolorystyka Trójcy Świętej dotyczy tych barw: Duch – płomień ognia, złoty promień – doświadczenie światłości; Syn – miłość zostaje objawiony w purpurze; Ojciec – majestat i wzniosłość – to oddalony błękit nieba. Droga mistyka to droga od Ducha przez Chrystusa ku Ojcu – złoto, purpura i błękit – zamknięcie tej drogi w kole barw tworzy tęczę – znak przymierza.

* * *

> *Długo po świecie pielgrzym tajemniczy*
> *Chodziłem, farby zbierając do dzieła.*
> J. Słowacki, *Beniowski*

W twórczości Słowackiego można wyróżnić tęczowość jednostkową, związaną z postacią człowieka i tęczowość kosmiczną, dotyczącą mistycznego pejzażu, obie jednak w szczególny sposób zazębiają się ze sobą na wzór sferycznej tęczy kręgów stworzeń.

W miarę kształtowania się wyobraźni poety, nadawania poszczególnym figurom poetyckim sensów intelektualnych, pojawia się u Słowackiego postać człowieka tęczowego. Jego wyjściowym wizerunkiem jest duch Anhellego, podyktowany zapewne pracami Swedenborga, jak i sztuką wczesnobizantyńską, z jaką poeta zetknął się podczas podróży na Wschód. Różnobarwność tęczy fascynuje, w twórczości przedmistycznej Słowackiego wskazuje na nadprzyrodzony charakter postaci, między innymi dlatego tęczowość jako ideał piękna związana jest z półeterycznymi postaciami kobiecymi (choćby *W Szwajcarii*).

Próba sformułowania znaczenia barw prowadzi do konfrontacji ze świetlistością. Blask i piękno przyporządkowane są obu kategoriom, różnią się jedynie postacią skupienia, często występują – podobnie jak w Biblii – zamiennie dla określenia blasku duszy, jak chociażby w jednym z rzutów pierwotnych *Samuela Zborowskiego*:

> **Tęcze ducha** rozpostarłem –
> Aby jej oczom stanąć w całym blasku,
> Aby w całej piękności ducha zobaczyła
> Postać moją... gdzie się ruszy,
> Staję przed nią **słońcem duszy**,
> Piękności przydałem duchowi,
> Aby się przed nią jak anioł postawił, (XIII, 226).

Słowacki tworzy człowieka na wzór i podobieństwo Boga – światłości pojawiającej się pośród tęczy. Zbliżając się ku światłu-Pełni, tęcza ulega rozproszeniu, im

jaśniejsze światło w człowieku, tym mniej kolorów – obciążone symboliką łączą się w doskonałej harmonii. Tęczowość zestawiona z boskim światłem, będąca oznaką człowieczeństwa, jest oznaką opieszałości przemiany, zaleniwienia.

> Patrz – już **tęcza jest światłych pierworodnym grzechem**. (XII/1, 291).

Tęczowość więc określa przynależność człowieka do niższych stanów[23], poza obrębem doskonałości, dlatego:

> Chcąc światłem się wydostać z krainy upiorów,
> Musisz wprzód **Bogu złożyć ofiarę z kolorów**. (XII/1,291).

Wedle filozofii genezyjskiej Słowackiego wznoszenie się poprzez kolejne stany istnienia to dorastanie do boskości. Zwieńczeniem tej metempsychicznej piramidy jest światło w Duchu i Ojcu.

> Po kształtach i kolorach – już tylko ton pozostaje do zdobycia – zdobywszy ton aniołowy już tylko o światło, o słoneczność będą się w duchu modlić duchy nasze... (XV, 207).

* * *

Ja światłości, nie kolorów czekam.
J. Słowacki, *Listy do matki*

Wielkość człowieka określona jest – jak chociażby w zaniechanym fragmencie *Agezylausza* – poprzez wewnętrzną świetlistość – „wylewa [on] z siebie słońce złote przez usta, oczy, gesta" (XII/2, 145). Tak bowiem na wzór przemienionego Chrystusa Słowacki buduje ludzki ideał. Wszystko inne staje się jedynie zbędnym rozproszeniem – „rozpierżchnieniem się na wszystkie błyskotne tęcze" (LM, 474). W tej perspektywie tęczowość, choć w swoim czasie niezbędna, na pewnym etapie drogi duchowej staje się jedynie przeszkodą.

> Takim narzędziem byłem długo ja sam... narzędziem wichrów i tęcz niewidzialnych – teraz dopiero rządzony przez najwyższą sakramentalną siłę Chrystusa... (LM, 479).

Doświadczenie mistyka, polegające na poczuciu przynależności do Pełni, jest również odnalezieniem w sobie (poprzez odzwierciedlenie) wizerunku Boga:

> O! Wielki Boże – O Panie wszechmocny,
> W Tobie jest światłość, siła mego łona, (XII/1, 267).

Tak jak kropla zatraca swą tożsamość w oceanie jednocześnie, przejmując właściwości całości, tak człowiek tęczowy „z tajemnic wyspowiadany" i „wyprany z kolorów" promienieje odwieczną światłością, nabierając cech boskich. Po wielowiekowej pracy spowiedź uwalnia bohaterów Słowackiego od balastu przeszłości i ukierunkowuje ku celom finalnym.

> A ducha, który się sam ze wszystkiego nie wypierze na ziemi, nie opierają żadne anioły... (LM, 446).

[23] S. Trojnar zwraca uwagę na fakt, że już od czasów *Poety i natchnienia* tęczowość w twórczości Słowackiego jest upadkiem światła, a światłem najwyższym stopienie wszystkich barw w bezkolorze, w: tegoż, dz. cyt., s. 546.

W akcie V *Samuela Zborowskiego* Adwokat „spowiada się" z pamięci genezyjskiej, co sprawia, że bohater „wylawszy ducha" roztapia się. Pojawiający się Chrystus nie formułuje tego przeznaczenia, nie daje gotowej zapowiedzi zmartwychwstania, jakby w świadomości, że odpowiedzi nie zastąpią duchowi przebytej drogi – własnej pracy – koniecznej do zbawienia. Nawiązując do ostatniego rozdziału *Apokalipsy* (Ap 22, 11) poeta parafrazuje: „A kto jest czysty, niech się jeszcze czyści." (*Ty głos cierpiący podnieś...* XII/1, 228). Ostateczny kształt apokaliptycznej tęczy wydaje się odległy, jej początek Słowacki odnajduje w człowieku, a pokonanie wewnętrznych podziałów, porzucenie własnych kolorów, staje się najpewniejszą drogą do owego gdzieś tam „na płomienistej tęczy płonącej..." (XIII, 171).

Kolor wzięty – ton zdobyty.
Teraz co? – Dalej w błękity
Pracować na całą wieczność!...
Otwarta dla duchów droga,
Skrzydła mamy – dalej w Boga
Po dar ostatni – **słoneczność!** (*Do Ludwika Norwida*, XV, 203).

* * *

Pomyślał o niej Bóg, gdy tworzył słońce
I z myśli światła ją stworzył – a ona
Dała początek tęczom i kolorom,
Które ze słońca duszy – mają duszę...
J. Słowacki, *Beatryks Cenci*

Tęczowość kobieca kształtowana jest u Słowackiego na wzór Matki Chrystusowej – jako ideału kobiecości. Stefania Skwarczyńska wskazuje na podobieństwo wizerunku Maryi w twórczości poety z malarskim przedstawieniem *Niepokalanego poczęcia* Murilla, który to obraz Słowacki widywał w Luwrze[24]. Cechą wspólną okazuje się ich młodość, odrębną – kolorystyka. To jej wypatrywał w Nazerecie:

Ja, droga moja, byłem w Nazarecie i poszedłszy do lasu oliwnego siadłem przy studni i czekałem, azali mi się jaka postać podobna między nazarenkami po wodę przychodzącymi nie zjawi.... Otóż nie podług Twego obrazku oczekiwałem czegoś podobnego do Niej – ale podług tej Berdyczowskiej, tylko **w tęczowych kolorach – z niebieską przezroczystością i blaskiem**. (LM, 473)[25]

Tęczowość Maryi podyktowana lekturą *Apokalipsy* nadaje obrazowi poetyckiemu wymiar transcendentny. Dlatego też w półeterycznych postaciach kobiet pojawiających się u Słowackiego (również w poemacie *W Szwajcarii*) tęcza wprowadza czytelnika (czy też samego autora) w krainę idealną. Poprzez swą ulotność staje się zna-

[24] S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Juliusza Słowackiego*, Lwów 1925, s. 61.

[25] Szczególnie ciekawe w tym świetle wydają się objawienia maryjne, które miały miejsce w Paryżu w 1830 roku. Katarzyna Labouré, zakonnica ze zgromadzenia św. Wincentego à Paulo, ujrzała Maryję w białej szacie z płaszczem srebrzystobłękitnym i welonie koloru jutrzenki. Z jej dłoni wychodziły wiązki promieni o niezwykłym blasku, jej stopy opierały się na kuli. Podczas kolejnego widzenia Maryja ukazuje się jej w sukni kolory jutrzenki i w niebieskim welonie. Promienie wychodzące z dłoni sięgają stóp.
Podaję za: Cz. Ryszka, *Obrazy końca czasów*, Bytom 1993, s. 63-64.

kiem niedostępności [*Patrz nad grotą*... XII/1, 190] oraz czaru kobiecej postaci. W ten sposób także jest ukształtowana postać pastereczki, zaś jej wzniesionej głowie w zorzowych płomieniach (pierścieniach) towarzyszy szafir i kolor jutrzenki, gdy nogi spoczywają na księżycach (XII/1, 188). Tęczowość kobieca na wzór apokaliptycznej Niewiasty jest oznaką doskonałości.

[ŚWIĘTY GWALBERT]
Dziś nad jeziorem, równa gołębiowi
Białością, **cała powietrzem tęczowa,**
Z gwiazdy sinemi, matka Chrystusowa
Pokazała się - ukląkłem, a ona:
Idź! bo stary Derwid kona,
[...]
Tak mówiąc **w tęczy się rąbek**
Owinęła postać święta,
I uniosła ją anielska sfera
Z tęczą, z gwiazdami, z tysiącem promieni. (IV, 340)

W *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* widzi Maryję również pod tęczą ranną i „w tęczy – na chmury rozpłakanej włosach" (IX, 64). Gdzie indziej odnajdujemy „dziwną dziewicę o tęczowych włosach, zawsze przed nami stojącą w niebiosach" (XIII, 246). Motyw tęczowych włosów, czy „tęczy na głowie" stale pojawia się w twórczości Słowackiego, jak chociażby w postaci Księżniczki w dramacie o *Beniowskim.*

Maryja jako matka – opiekunka narodu – ukazuje się w twórczości Słowackiego w perspektywie kosmicznej, najczęściej na błękicie, okolona łukiem tęczy niby bramą[26].

Słyszy **Maryja pod bramą z tęczy**
Baranka głos.
(*Do Autora Skarg Jeremiego*, XII/1, 247)

Wizerunek Maryi poeta odwzorowuje także w postaci matczynej:

W ciemnościach postać mi stoi matczyna,
Niby **idąca ku tęczowej bramie.**
Jej odwrócona twarz patrzy przez ramie,
I w oczach widać, że patrzy na syna.
.... (XII/1, 257)

Pojawiające się w tym opisie ciemności wskazują na wizyjność przedstawionego obrazu, w którym uruchomiony zostaje wzrok wewnętrzny. Poeta wplata postać Maryi w kosmiczny pejzaż:

Patrzaj na ciemne, szmaragdowe lasy,
Zniżyła się tam... i rzuca spod siebie
Dwa wielkie tęczy rozwiniętej pasy,
Które się od niej zaczęły na niebie...
(*Poeta i Natchnienie*, XII/1, 432)

[26] Temat pokrewieństwa apokaliptycznej Niewiasty z bohaterkami Słowackiego i obrazem Polski porusza także: W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999, s. 30-34, 43-47.

Jednym z najbardziej „tęczowych" poematów Słowackiego jest *Poeta i Natchnienie*, w którym cała poetycka przestrzeń naznaczona jest siedmiobarwną kolorystyką. W wizji wzorowanej na apokaliptyczną ponownie pojawia się postać Maryi:

Świętych zobaczysz pańskich w jednej stronie
Podobnych chmurze słonecznej – **Maryja**
Stać będzie w słońcu... na złotym wrzecionie
Kręcąc **jako ta, która tęcze zwija,**
A po tych tęczach aniołowe konie
Będą latały... (*Poeta i Natchnienie*, XII/1, 438)

Jej swoistym odzwierciedleniem jest postać Atessy, ukrzyżowanej i tęczowej zarazem. Również postacie kształtowane na wzór opiekunki narodu posiadają cechy kosmicznej Niewiasty z *Apokalipsy* Janowej.

A wtem jasność przyszła nowa,
I w tem powietrzu jako w dyjamencie
Ukazał się wid... Piękność... córka *Słowa*, [...]
Słońce lecące trzymała nad czołem,
A miesiąc srebrny pod nogami gniotła: [...]
Tęcze ją ciągłem oskrzydlały kołem;
W słońcu girlandy niby z kwiatów plotła, [...] (VII, 148).

Ideał kobiety tęczowej wzorowany jest także na wyobrażeniach wschodnich, do których w nawiązaniu do Koranu odwołuje się poeta w *Beniowskim*: „ideał nasz kochanek białych, / Tęczowym jest na wschodzie dogmatycznie" (V, 94).

Zastanawiający jest, że Słowacki – w swym jakże ugruntowanym myśleniu o metempsychicznej wędrówce dusz – na stałe przypisuje formy kobiece i męskie odpowiednim im duchom (na przykład w dziejach Eoliona i córki rybaka). Poziomem doskonałości mężczyzny jest pełnia – światłość, podczas gdy ideałem kobiety jest przyporządkowana jej tęczowość, którą w innych przecież przypadkach poeta uznaje za grzech pierwotny, czy zaleniwienie. Tęczowość kobieca związana jest więc nie tylko z postacią Maryi, lecz także Ewy, jako tej, która sprowadziła na ziemię grzech. Słowacki pozostawia swoje bohaterki w swym „Ewianym" wcieleniu, ich tęczowość staje się nieodłącznym atrybutem kobiecości.

m ę ż c z y z n a – ś w i a t ł o – P r a w d a
k o b i e t a – t ę c z a – P i ę k n o

Już postacie rajskich rodziców ukształtowane są według tego wzoru:

Stoją oni, jako dwie formy, całemu duchowi ziemskiemu do odkupienia przygotowane, m ę s k a forma dla d u c h a p r a w d y, słabsza i miększa Ewiana postać, duchowi ś w i ę t e j p i ę k n o ś c i, wychodzącemu z piany oceanowej, za kształt służyć mająca. (XIV, 406).

Podążając za myśleniem Swedenborga, poeta twierdzi, iż dopiero po stopieniu się w jedno kobieta i mężczyzna utworzą postać idealną – na wzór pierwotnego Adama – f o r m ę a n d r o g y n i c z n ą, o której powie poeta w *Kordianie*: „Na jednego

anioła dwóch dusz ziemskich trzeba!..." (II, 127)[27]. Jest to nieco odmienne spojrzenie niźli od idei wędrówki dusz, która zakłada oryginalność i indywidualność każdego stworzenia, które poprzez wcielanie się zarówno w ciała żeńskie, jak i męskie osiąga pełnię człowieczeństwa.

* * *

Bez ciebie nigdy sam nie zmartwychwstanę
W ten świat, który się podług blasków spiętrza.
J. Słowacki, *Król-Duch*

Tęczowość genezyjska łączy się ściśle z postacią apokaliptycznego anioła (Ap 10,1-2), w którym zespolone są: piękno (tęcza) i prawda (książeczka z tajemnicami). Do obrazu tego Słowacki nawiązuje we *Fragmencie o Helijaszu*:

> Miesiąc nade mną – a skrzydła moje ogniste między miastem i miesiącem, jak dwie chmury myślami ciężarne... [...] Pod mojemi skrzydłami, które są cieniem i kirem podbite – **a księżycami tęcz** – niby stuokie pawia ogony – odstrzelają się gwiazdom [...] Pod temi skrzydły wyrzynaj się, o prawdo piękności świętej. (XIII, 15)

Spośród duchów te, które wybrały objawienie się w ciemności, rozpoczęły pracę form. W początkach swego istnienia duch leży w skałach „jako posąg doskonałej piękności, uśpiony jeszcze, ale już przygotowany na człowieczeństwo formy, a tęczami myśli Bożej spowity niby sześcioraką girlandą" (XIV, 48). Poszczególnym z kolejnych wcieleń ducha, czy to roślinnym, czy zwierzęcym, Słowacki przyporządkowuje różnicującą je kolorystykę, która dopiero w człowieku, jako uwieńczeniu poprzednich form, w pełni rozbłyska tęczowością i w ostatecznym kształcie świetlistością.

> Nie obojętny więc, o Panie, jest mi kolor każdy i kształt listka każdego, albowiem odkrywa mi ducha naturę i pracę mi własną niegdyś w roślinie odbytą opowiada... (XIV, 56)

Stworzeniu człowieka towarzyszy harmonia przepracowanych form: drzewa przyodziane w najpiękniejsze kwiaty i owoce, zwierzęta „modlitwą w duchu podniesione" zeszły się na łąki Edenu, ponad nimi ptaki ułożyły się kręgami na niebie niby dwór anielski – otoczenie tronu Bożego przez tęczowe anioły (XIV, 61).

> O świecie, któremu strzaskanie ciał nic nie szkodzi – świecie idący ciągle podług sprawiedliwości, – gdzie wszystkie nici jak w pasmie tkacza **różne swoje kolory łączą... w jeden obraz** cudownie rozumny – i mądry. – Świecie, którego my odwrotną stronę widziemy – pełną końców uciętych i **kolorów rozpływających się – i odruzgów świateł złotych i srebrnych**, których początkiem i końcem jest tajemnica. (*Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej*, XV, 206).

Harmonia niebiańska znajduje swoje odzwierciedlenie w poszukiwaniach synestezyjnych Słowackiego. Połączenie wrażeń wizualno-muzycznych prowadzi do uniesień wyższych, graniczących z ekstazą, na wzór chórów anielskich wpatrzonych nieustannie w oblicze Boga, śpiewających hymny uwielbienia przez całą wieczność.

> **Światłem, które ma siedem kolorów**, jak głosem, który ma siedem tonów, można będzie wydawać uczucie, spiewać, że tak powiem, hymny miłości Bożej – palić się przed nim tłomacząc

[27] Według Swedenborga kobieta staje się jego wolą, mężczyzna rozumem, oboje tworzą jeden umysł i trwając w miłości stają się związkiem dobra i prawdy. E. Swedenborg , *O niebie...*, dz. cyt., s.184-185.

ogień ogniami... dochodzić do najwyższego zachwycenia nie znanego dotąd, wyższego stokroć nad zachwycenie muzykalne. **Duchu ludzki niespokojny, tęczą będziesz uspokojony**, gwiazdą... a zawsze nieśmiertelny. (XV, 433).

Zespolenie barw i tonów tworzących harmonię kosmicznych kręgów oparte jest zarówno na wizji Ezechiela, jak i odwołaniach do pism Platona i Swedenborga. Obraz ten ukształtowany zostaje na wzór kosmicznego organizmu-maszyny, wprawionej w ruch na kształt Saturnowych pierścieni[28].

... byłem przeznaczony
Wyrzucić z ducha wieniec i promienie
I być... przez wieczną światłość objawiony...
Gdy ja i drudzy, **słońc Twoich pierścienie,**
Zapragnęliśmy żywot w rozdzielony
Z Tobą uczynić... (XV, 100).

Podobnie jak w przypadku innego mistyka tej epoki – Williama Blake'a – kosmiczny pejzaż zobrazowany przez Słowackiego pulsuje życiem, dzięki swej malowniczości staje się przestrzenią realną. Gdy obserwujemy jednak kolejne „tęczowe" obrazy, zaskakuje konsekwencja, z jaką poeta uruchamia kategorię tęczowości. Tęcza bowiem nie pojawia się przypadkowo – jako poetycki „ozdobnik", poeta nadaje jej głębokie sensy filozoficzne i metaforyczne, w tym wszystkim jednak nie zapomina o podstawowych prawach fizyki: pojawienie się tęczy uzasadnia obecnością pryzmatu i światła. Jest to zresztą zgodne z widzeniem św. Jana, u którego funkcję pryzmatu przejmuje szklane morze przed tronem Boga, czy jak w przypadku wizji Niebieskiej Jeruzalem – szkło przezroczyste. U Słowackiego funkcję pryzmatu spełniają: kryształ, diament, deszcz, wodna kaskada – w twórczości mistycznej będzie to zazwyczaj ocean, wprowadzający poetę w krainę wizji.

To były moje prace. – Większą dziś **jaśnieją**
Tęczą twoje logiczne, piękne wniebo[w]schody,
Miesięcznico idąca **z Oceanu** wody
W słońce ducha... (*Dzieje Sofos i Heliona*, XV, 132).

Kosmiczny krajobraz otwiera na transcendencję, ujawnia perspektywę wieczności. Najczęściej wprowadzony dzięki uruchomieniu przestrzeni onirycznej, zapowiedziany przez sen, jak chociażby w przypadku Agisa:

Świat był czarny... powietrze czarne.. mgła – z kurzawy,
A jam leciał... w ciemnego coś... jak duchów państwo... (XII/2, 126).

Czarne odległe tło staje się nieodłącznym elementem kosmicznych wydarzeń. Motyw lotu w ciemnościach pojawia się również w zaniechanym dialogu między Helionem i Bukarym:

Gdym leciał w przepaść... gdy się dłonie obie
Stały skrzydłami... z tęczy... a pode mną
Świat się przepaścią szafirową ciemną

[28] Wyobrażenie to związane jest być może także z wizją raju w *Boskiej Komedii* Dantego, gdzie planety okrążające ziemię zakreślają granice kolejnych coraz to doskonalszych rajskich przestrzeni. Słowacki umiejscowił centralny punkt kosmicznego organizmu w Słońcu.

Wydawał pełną gwiazd... w którąm ja spadał
Krzycząc... ach dna już dna... niech duch odchwycę,
Dopiero wtenczas jakieś błyskawice
Wstrzęsły mną... Rozum się mój poukładał
W spokojne kształty... (XIII, 242).

Konfrontacja z ciemnością – mistyczną przepaścią – okazuje się niezbędna w przeistoczeniu Eoliona w człowieka słonecznego – Heliona. Pojawiająca się w *Samuelu Zborowskim* tęcza jest zapowiedzią śmierci Eoliona i córki rybaka, przywołana przez bohatera w postaci różanej zorzy, wytryska spod kaskad i niczym brama do innego świata „anielskimi się zakreśla łuki / Nad młodą parą..." (XIII, 155). Obraz ten kontynuowany jest w akcie IV:

[HELION]
O, na smętnym świecie
Żyjemy... **mnie kaskady uniosły** na grzbiecie
I leciałem jakoby po tęczach wygiętych
Słysząc spiew gwiazd... i niby głosy Pańskich świętych, (XIII, 174).

Tęcza odzwierciedla różnorodność drogi wspinającego się ducha i jest symbolem pamięci jego żywotów.

[BUKARY]
Ba, a tamten, pod którym ja kłodę złamałem,
Gdzie w nim **ta tęczowa przędza**
Snów... gdzie ten żywot upiorny?... (XIII, 177)

Temat kosmicznej tęczy przechodzi najróżniejsze transformacje, jak chociażby wizja księżyca podczas nocnego spotkania Walkirii w *Samuelu Zborowskim*:

Patrz, księżyc się wynurza
Malowany świętemi
Jako tarcza tęczowa... (XIII, 148)

Pojawiające się w *Anhellim* ciemne państwo przedstawia „ciemności zewnętrzne" określające ostateczne piekło:

Oto powiedziałbym wam tajemnicę, że jednych dusze idą w słońce, a drugich dusze oddalają się od słońca na ciemne gwiazdy, lecz nie zrozumiecie mnie! (III, 14).

Pośród mroku rozbłyska znak ostrzegawczy – borealna zorza „na całej niebios półowicy, i ogniste wystrzeliły z niej miecze" (III, 36) – niejako zapowiedź późniejszego obrazu. Posłani aniołowie pokazują ludowi „samojedów", znak gniewu Boga – „ten sam, który był niegdyś znakiem przebaczenia":

I straszliwe przerażenie zdjęło te ludojady na widok rzeczy tak pięknej i błyszczącej, której Bóg użył na znak Swego rozgniewania. (III, 51).

Nagłe objawienie chwały Boga przynosi zagładę. Konfrontacja z boskim światłem dla ludzi, którzy noszą w sobie jedynie ciemność, okazuje się zabójcza. Pojawiająca się po śmierci Anhellego zorza również może być utożsamiona z kosmiczną tęczą, tym razem

jako znakiem zachowanego przymierza – bowiem to z niej wyłania się rycerz na koniu – zapowiedź zmartwychwstania. W wierszu [*Gdy noc głęboka wszystko uśpi i oniemi...*] powraca ten sam motyw tęczy-zorzy jako obietnicy wiecznego przymierza:

Pode mną noc i smutek – albo sen na ziemi,
A tam gdzieś nad Polską świeci zorzy pręga. (XII/1, 272)

Kosmiczna tęcza przymierza staje się drogowskazem dla ducha wydobywającego się z ciemności:

[EOLION]
Kiedy na burzliwem niebie
Pioruny odpowiadały
Duchowi, co szedł do ciebie:
Widziałem tęcze na niebie
Twojego ze mną przymierza... (XIII, 137)

Tęcza, będąca elementem przejściowym między piekielną ciemnością a źródłem światła, staje się bramą Niebieskiej Jeruzalem:

[ADWOKAT]
gdzieś **na kształt** łańcuchów
Żurawi... albo **tęcz trwających wiecznie**
Ukazał się gród... cicho i słonecznie
Trwający w niebie... bez miejsca i czasu.
[...]
Czasem lat tysiąc przetrwa poza mgłami
I znowu ze mgły cicho się pokaże,
Tęczą podparte albo piorunami,
Albo się w słońca opromieni ramę. (XIII, 200-201)

Mury wiecznego miasta zbudowane są z różnokolorowych poziomów, które św. Jan inkrustuje barwami szlachetnych kamieni.

Panie! Ty owym **tęczom latającym**
Kazałeś mi przyjść we śnie przed oczyma,
A oto moja już zrenica trzyma
Jak orzeł w szponach... **te siedem kamieni**.
Bramę tę widzę wielką z perły laną,
Którą korona twoja z łez czerwieni. (XIII, 256)

Perła w swoisty sposób łączy w sobie tęczowość z czystością bieli – znakiem genezyjskiej tożsamości, jak i przynależności do Nowego Jeruzalem. W obrazie tym Słowacki wyraźnie łączy oba „kolorowe" motywy apokaliptycznej bramy – z jednej strony tęczę, z drugiej bramę i mury miasta połyskujące szlachetnymi kamieniami. Kilkakrotnie dwanaście apokaliptycznych klejnotów sprowadza do siedmiu, nakładając na nie jarzmo tęczowości. Jeruzalem zbudowana z siedmiu klejnotów (XIII, 265) to tyle, co świetlistość, na którą składają się harmonijnie zespolone barwy tęczy.

* * *

Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam.
Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie.

Metempsychiczna droga Anioła globowego znajduje swoje odzwierciedlenie w poszczególnych sferach kosmicznej tęczy, kolejne żywoty, przez które się przedzierał, to etapy wznoszenia się ku światłości.

Anioł globowy – pomiędzy słonecznym
I między srebrnym miesięcznym aniołem
Zrodził się – i wnet rożom jego wiecznym
I tęczom ciągle świecącym nad czołem
Rozkwit był dany.
[...]
Długa nas wiodła i bolesna droga
Przez wszystkie kształty i przez wszystkie twory,
Przez wszystkie ognie i wszystkie kolory:
Nas Bogi twórcze – urodzone z Boga, (XV, 105)

Słoneczność związana jest z tym co wieczne, podczas gdy tęczowość przynależy do czasu, do historii i jest jedynie drogą ku celom ostatecznym.

A na początku był Pan – a my w Panu
Miłością wielką i wolą wzruszeni,
Objawiliśmy się w kształtach z promieni,
Duchowie... **każdy podług swego stanu,** (XV, 99)

Mistyczny świat Słowackiego – „podług blasków" spiętrzony – odzwierciedla sferyczność niebios, metempsychiczna wędrówka dusz oznacza wstępowanie na kolejne, coraz to wyższe stopnie istnienia. Przynależność do właściwej sfery uzależniona jest od „zdobytych tonów i kolorów".

Jakiemi duchy wasze przez wieki i groby
Prowadziłem... z Edeńskich że wyszły ogrodów...
I na siedem słonecznych wstępowały wschodów,
A nie strudzone pracą... grobami – podróżą,
Oba... rozmiłowane w sobie... Bogu służą. (XV, 116)

Duch podnosi się „w tęczowych wyjaśnieniach" – od genezyjskich ciemności aż ku apokaliptycznym „jasnościom Bożym" (XIV,402). Obraz wkraczania w sferę sądu apokaliptycznego, wstępowania poprzez pokonywanie kolejnych poziomów, otwiera akt V *Samuela Zborowskiego*:

[BUKARY]
Co za widok z tych wschodów!
Cały teatr narodów!
Światowych stwórca dzieł
Pełny światła i mgieł...
A z ognia każdy próg... (XIII, 187)

Chóry niebieskie są uczestnikami Sądu na wzór teatralnej widowni:

[CHÓR WIELKICH]
Słyszysz, trąbami grzmią całe niebiosa
I grzmi oklaskiem ogniste scenarium. (XIII, 195)

Kosmiczna przestrzeń Słowackiego, podobnie jak u Blake'a, zapełniona jest niezliczoną ilością duchów, świętych, aniołów, którzy towarzysząc człowiekowi w jego wędrówce przez historię, zespoleni ze sobą w mistycznym organizmie, rozpościerają się na niebiosach w doskonałej harmonii i tęczy.

Wyszedłszy – szedłem przez huczące morze,
A ciągle w nowych formach i kolorach
Ku Panu głowy podnosiłem w tworach.
Powiem, jakiemi boleśnemi drogi
Szedłem... a ze mną jaśni Pańscy święci,
Dziś z pracy świata ciemnego... wyjęci,
Choralni jacyś... w błyskawicach trwogi,
Duchowie – w gwiazdach i w słonecznych chwałach,
Widziani we mgłach na tęczy kawałach. (XV, 98)

Tęczowość w mistycznej twórczości Słowackiego związana jest przede wszystkim z *Objawieniem Janowym*, choć odwołuje się również do symboliki starotestamentowej. Tęczowość płynąca z wizji św. Jana dotyczy zarówno historii genezyjskiej, jak i celów finalnych – otwiera i zamyka dzieje ducha. Została niejako przetransponowana z *Apokalipsy* na potrzeby filozofii genezyjskiej. Zakreślenie przez Słowackiego tej dziejowej pętli pozwala odczytać dzieje stworzenia jako ciąg zdarzeń, choć burzliwych, to jednak nieuchronnie zmierzających ku zbawieniu. Wyobraźnia estetyczna staje się w twórczości Słowackiego „najbezpieczniejszym" narzędziem wyrazu doświadczenia mistycznego i opisu Boga. Dyspozycja do wyobrażania ujawnia umiejętność wizualizowania ostatecznej rzeczywistości. Apokaliptyczna tęcza z *Objawienia* Janowego okalająca tron Boży – utożsamiona ze sferyczną tęczowością – jest elementem zespalającym poszczególne stany istnienia. Staje się więc również doskonałym odzwierciedleniem wiecznego przymierza Boga z całym stworzeniem. Przymierza, którego każdy człowiek, czy to tęczowy, czy świetlisty, jest żywym znakiem.

Leszek Zwierzyński
(Katowice)

APOKALIPTYCZNOŚĆ W POEZJI MISTYCZNEJ SŁOWACKIEGO

I.

Apokaliptyczność należy niewątpliwie do zjawisk współtworzących jądro genezyjskiej wizji Słowackiego. Takie rozpoznanie potwierdzają liczne prace zajmujące się rolą apokaliptyczności w poezji twórcy *Króla Ducha.*[1] Niełatwo jednak ująć owo zjawisko w jakiś spójny kształt teoretyczny, pozwalający dookreślić jego miejsce w całości dzieła genezyjskiego. W oczywisty sposób apokaliptyczność wiąże się z obecnością obrazów, symboli rodem z *Objawienia* św. Jana. Wykorzystanie takich motywów można dostrzec w całej poezji Słowackiego, również tej sprzed przełomu mistycznego. Znakomitym przykładem jest liryk *Paryż*, w którego pierwszej strofie dokonuje się, opisana przez Ireneusza Opackiego[2], metamorfoza miasta w smoka walczącego z archaniołem Michałem. Rozpoznanie przez poetę w kształtach miasta obrazu apokaliptycznego, umożliwiło diagnozę metafizycznego stanu Paryża i określenie dalszych jego losów.

Wskazywanie prawdziwego oblicza rzeczywistości, a także objawianie ukrytego, świętego wzorca naszego świata, to istotna rola „znaków świętych". Jednakże w wypadku symboli apokaliptycznych celem jest nie tyle rozpoznanie naszego „teraz" (metafizyczny i etyczny osąd Imperium Rzymskiego w *Objawieniu* św. Jana), ile możność docierania poprzez znaki, dojrzane w owym „teraz", dalej: poza ostatni jego kres, do *eschatonu* – kształtu świata, w jakim dokona się ostateczne wypełnienie[3]. Apokalipsa, jak opisał to Kleiner[4], jest jednym z podstawowych składników wielu systemów filozoficznych i religijnych romantyzmu, tworzących klimat epoki i wpływających również na system genezyjski autora *Króla-Ducha.* Eschatologiczne ukierunkowanie – przesunięcie ruchu znaczeń obrazów (nie tylko apokaliptycznych) – jest

[1] Z ważniejszych wymieńmy na pierwszym miejscu monografię Juliusza Kleinera, której autor nie tylko poświęcił badanemu przeze mnie zjawisku sporo miejsca, lecz uznał je za jeden z zasadniczych składników systemu genezyjskiego; następnie, jeszcze starszy, pionierski tom studiów Jana Gwalberta Pawlikowskiego i (także przedwojenny) artykuł Stanisława Trojnara, odnotowujący dokładnie związki dzieła Słowackiego z księgą *Apokalipsy*, wreszcie książki Ireneusza Opackiego, Marty Cieśli, Marty Piwińskiej, Aliny Kowalczykowej i Ryszarda Przybylskiego. Dodajmy artykuły Marii Żmigrodzkiej, Kwiryny Ziemby, Lucyny Nawareckiej, Olafa Krysowskiego, a także wydane niedawno książki Stefana Kobielusa i Wacława Pyczka dotyczące Jerozolimy Niebieskiej, jednego z centralnych symboli apokaliptycznych.

[2] I. Opacki: *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 5-14.

[3] W. J. Harrington: *Klucz do Biblii,* przedmowa R. de Vaux, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1982, s. 458-459.

[4] J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, Kraków 1999, s. 471 i nn.

wyraźne w mistycznej poezji Słowackiego. Będzie tu ono szczególnie radykalne: zmienia nie tylko wizję świata, ale także sam sposób widzenia, myślenia.

Badając rolę apokaliptyczności w poezji genezyjskiej Słowackiego, dostrzec trzeba, iż w samym centrum tej poezji zda się tkwić jednak... geneza. Obrazy początku ilościowo dominują zarówno w tekstach teoretycznych, jak i poetyckich; owo drążenie początku jest zresztą bardzo romantyczne. *Genezis z Ducha* – najważniejszy teoretyczny traktat-modlitwa, zarysowujący genezyjską wizję poety – poświęcony jest (jak mówi sam tytuł) właśnie stworzeniu. Przyczyn wagi genezyjskości jest wiele. Stworzenie to początek tego, co jest; ustanowienie – jak mówi fenomenologia religii – świętego wzoru naszej rzeczywistości. Ale kreacja to także świat w postaci ruchu, w dynamice metamorfozy – a więc w tym kształcie, który dla Słowackiego jest najważniejszy. Dodajmy, że sama nazwa (system genezyjski) też wskazuje dominantę. Można by jednak – przewrotnie nieco – stwierdzić, iż Słowacki opisuje tak zawzięcie początek, by wydobyć z niego koniec: obraz rozognionej przez ducha-niszczyciela ziemi (*Genezis z Ducha*), jest szczególnie ważny, bo zapowiada wyobrażeniowo jej ostateczny kształt – Jerozolimę Niebieską.

Podążając konsekwentnie za ruchem metamorfozy bytu, dochodzimy do tego, co było – jak opisała to Lucyna Nawarecka[5] – istotnym duchowym i poetyckim czynem Słowackiego: do odejścia od obrazu świata jako świętego, niezmiennego wzorca, rozbicia go i przemiany w, wywiedzioną z chrześcijaństwa, wizję świata otwartego, nakierowaną na to, czego jeszcze nie ma, na to, co ostateczne. Z tym wiąże się zmiana relacji z *sacrum* – już nie adoracja, lecz odczytywanie, rozumienie. Takie ujęcie stanowić będzie wzorzec także dla mnie: właśnie próba zrozumienia sensu apokaliptyczności w dziele poetyckim Słowackiego wyznaczać będzie główne zadania niniejszego tekstu.

II.

Apokaliptyczność w poezji Słowackiego jest zjawiskiem złożonym i wielowymiarowym. Wstępnie rozpoznaję trzy postaci jej funkcjonowania:

1. symbole i obrazy apokaliptyczne jako jeden z zasadniczych elementów kodu, przy pomocy którego budowana jest genezyjska wizja;
2. apokaliptyczny kres i cel dziejów ducha jako istotne dookreślenie owej wizji;
3. eschaton jako punkt widzenia i zasadniczy punkt odniesienia w rozumieniu rzeczywistości świata mistycznego.

Próbując opisać zjawisko to dokładniej, podążę śladem Mistrza i również zacznę od początku – od „stworzenia". Przyjrzę się więc na wstępie kształtom, wyobrażeniom, w jakich wyłania się apokaliptyczność we wczesnej poezji mistycznej autora *Genezis z Ducha*[6]. Skupię się na tych wyobrażeniach, które wydają się najważniejsze dla całości genezyjskiego dzieła, dla rozwoju perspektywy eschatologicznej. Materiału dostarczą trzy „wczesne" teksty: *Sen srebrny Salomei*, *Ksiądz Marek* oraz *Poeta i*

[5] L. Nawarecka: *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

[6] Zasadniczą płaszczyznę metodologiczną niniejszego tekstu stanowią badania wyobraźni poetyckiej (krytyka tematyczna); w centrum stać będą zjawiska dziejące się w przestrzeni *sacrum*: współtworzenie przez wyobrażenia poziomu symbolicznego.

Natchnienie. W *Śnie srebrnym...* oprócz pojedynczych znaków apokaliptycznych (symbole ujawniane w rozmowie Wernyhory z Księżniczką – choćby apokaliptyczny koń), najważniejsze jest eschatologiczne ukierunkowanie całości proroctw Wernyhory, szczególnie pojawiające się wizje świata (Polski) w czasie ostatecznym.

Podobnie ostateczne nacechowanie obrazów dostrzec można w *Księdzu Marku.* Obraz śmierci unoszącej się na niebiosach, grożącej światu ostateczną zagładą w wizjach ks. Marka (akt III, w. 627-640), metamorfoza Baru w obraz otchłani śmierci (III akt) i końcowe przemienienie owej otchłani w górę świętą („kurhan słowiański"), mają niewątpliwie apokaliptyczny charakter. Oczywiście te wyobrażenia, symbole nie są jeszcze w pełni wykrystalizowane i osadzone w systemie mistycznym, który dopiero rozpoczął się tworzyć. W tych „wczesnych" utworach pojawiają się jednak także wyobrażenia istotne, poruszające; skupiające w sobie jądro tej fazy poezji mistycznej Słowackiego. W słowach ks. Marka zwróconych do Judyty, rysujących panoramę płonącego Baru w perspektywie sakralnej, pojawia się wyobrażenie ognistego miecza, powstające w wyniku metamorfozy obrazu płonącego kościoła:

Płomień... Dom się boży pali
Nad ognistej krwi strumieniem;
I niebo kole płomieniem
Jak miecz Archanioła kręty,
Już na brusie pociągnięty,
Ostrzem postawiony w górę.
[...]
Oto miecz z płomieni różnych,
Co wkrótce niebo rozszczepi,
(*Ksiądz Marek,* akt II, w.759-765, 770-772) [7].

Co najistotniejsze celem tego miecza jest nie tylko wymierzenie kary grzesznej ziemi, lecz także „rozszczepienie nieba". Właśnie owo rozcięcie stanowi niezwykle ważne, podstawowe dla „wczesnego" Słowackiego mistycznego, apokaliptyczne wyobrażenie. Jego powtórzenie i rozwinięcie dostrzec można w *Poecie i Natchnieniu.* Tu obraz miecza zostaje wyraziściej związany z kręgiem apokaliptycznym. Przywołuje symboliczne wyobrażenie Chrystusa apokaliptycznego, w którego ustach tkwi „miecz obosieczny"(Ap 1,16). Oczywiście – jak prawie zawsze u Słowackiego – symbol zostaje przekształcony. Z tarczy księżyca „wielki miecz płomienny strzela", a Chrystus ma rozciąć nim niebo, aby ziemia mogła się spotkać z Bogiem:

On na nim ręce... skrwawione położy
Potem podniesie... i trzy razy mieczem
Niebiosa całe – rozetnie, otworzy...
Wtenczas my duchy pod gwiazdy ucieczem...
Bo z nieba wyjdzie na ziemie duch Boży,
A my z tej ziemi mgły i chmury zwleczem,
By się spotkała jej twarz – z Bożą twarzą,
(*Poeta i Natchnienie*, w. 331-337)

To spotkanie z „Bożą twarzą" rozpoczyna w poemacie apokaliptyczną wizję nieba i zmartwychwstania Polski „apokaliptycznej"(w. 338-390). Wyobrażenie rozcię-

[7] Wszystkie cytaty wg wydania: Juliusz Słowacki: *Dzieła wszystkie,* pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952; lokalizowane będą bezpośrednio po cytacie.

cia, otwierania nieba pojawi się jeszcze w *Zawiszy Czarnym* (dramacie późniejszym, genezyjskim), choć tu już bez powiązania z obrazem miecza[8]. Niebo rozrywa tym razem ludzka, miłosna pieśń-skarga Zawiszy:

Tej pieśni zlękły się stepy,
Gwiazdy się wszystkie przelękły,
Księżyc zbladł – niebiosa pękły
I pokazały nam wieczny,
Zabłękitny, zasłoneczny,
Rubinowy duchów rumieniec...
(*Zawisza Czarny* D, akt II, w. 235-240)

Swoistą, późną kontynuację tego wyobrażenia stanowi lucyferyczna próba otwarcia niebios: dążenie Popiela do zetknięcia się z Bogiem przez mnożenie, eskalację zbrodni. Towarzyszą temu (narastające pod koniec pieśni III) obrazy przebijania: przebicie mieczem stopy Zoriana (*Król-Duch* R. I, P. III, w.49-58), „wrażenie" przez króla „kostura okutego" w ścianę (w. 201-202), a potem w pierś giermka (w. 221-224), wreszcie mocowanie się oczami z kometą, w wyniku którego Popiel pada „Jak rycerz w szrankach dzidą w pierś przebity" (w.240). Wbrew bowiem chęci Popiela wydobycia *sacrum* z niebios (rozdarcia ich zbrodnią) to on sam, jego ciało się łamie, targa, pęka w wyniku walki z kometą (w.281-286); kształt miecza zaś pojawia się w obrazie komety („Ta jak wielki miecz z pochew dobyty" – w. 239). Wyraźne jest tu lucyferyczne odwrócenie obrazu.

Samo powracające wyobrażenie rozcinania, rozrywania nieba ujawnia dążność widoczną już w utworach początkowej fazy poezji mistycznej, a istotną dla całej genezyjskiej „obrazo-myśli": potrzebę, konieczność docierania nie tylko do *sacrum*, do jego wnętrza, lecz sięgania dalej – jakby poza ową, jeszcze widzialną, świętość. Słowackiego bowiem widzialne, ziemskie *sacrum* nie zadowala, nie zatrzymuje na sobie. Wyraźny jest w jego dziele mistycznym przemożny ruch odsłaniania, docierania do czegoś, co nazwać by trzeba *„trans-sacrum"*[9], a co ma głęboko i zdecydowanie ostateczny, eschatologiczny charakter.

Próby oddania *„trans-sacrum"* dostrzec można także w innych obrazach-symbolach *Poety i Natchnienia*. Szczególnie wyraźne jest to w wizerunkach Matki Bożej: światło mocniejsze niż słoneczne, kosmologizacja obrazu sakralnego, ale zarazem przekraczanie kosmiczności, w jakowąś *„trans-kosmiczność"*:

Pali się miesiąc... liczba gwiazd się mnoży,
Wyiskrza szafir... zda się jak stal pryśnie,
Coś w nim od słońca jaśniejszego błyśnie – ...

Ach od słońca by w oczy mi nie biła,
Taka ogromna jasność... jak z tych oczu
Spuszczonych... cały świat rozweseliła,
Oblana słońcem złotym po warkoczu;
(*Poeta i Natchnienie*, w. 94-100).

---

[8] Oczywiście można wskazać w całym dramacie i w samej tej scenie militarne *decorum* – pieśń śpiewa nie tylko Zawisza, lecz także jego zbroja i broń.

[9] Zdaję sobie sprawę z ograniczonego sensu tworzenia takich połączeń słownych, ale ruch przekraczania wewnątrz obrazów sakralnych w poezji genezyjskiej jest zjawiskiem tak istotnym, że domaga się jakiegoś nazwania, choćby było ono tylko prowizoryczne i – na razie – językowo niedoskonałe.

W tych wizerunkach Maryi widać także, tak istotną dla późniejszej, genezyjskiej poezji, tendencję do uruchomienia, dynamizacji obrazu[10]. Dynamizacja *sacrum* i ruch ku *„trans-sacrum”* jest chyba najważniejszą, myślowo-poetycką (i duchową) treścią opisanych wyobrażeń apokaliptycznych, a także istotną poetycką zdobyczą wczesnej fazy twórczości mistycznej Słowackiego.

III.

Próby uobecnienia tego, co nazwałem prowizorycznie *„trans-sacrum”*, są w późniejszej poezji twórcy *Króla-Ducha* kontynuowane i rozwijane. Wtedy jednak związane zostają z głównym, podstawowym zadaniem: z domyśleniem, dookreśleniem tego, czym będzie, jaka będzie ostateczna postać świata i człowieka (ducha). W jednym z tekstów teoretycznych poeta sam wskazuje swój sposób rozumienia apokaliptyczności:

> Apokalipsa więc jest, jak widzisz, przeczuciem nowej doskonalszej formy, którą duch nasz Chrystusowi dorównawszy i będąc słowem świata, przyoblecze na ziemi... Wszystka praca ludzkości do tego jedynie dąży. (*Dialog troisty*, odmienne zak. Red. B, w. 21-24).

W próbach dookreślenia apokaliptyczności rozumianej jako ostateczny horyzont genezyjskości, skupię się na trzech późnych tekstach poetyckich: *Królu-Duchu, Samuelu Zborowskim* i *Dziejach Sofos i Heliona*. Inne teksty (liryki, *Odpowiedź na Psalmy Przyszłości..., Do Ludwika Norwida – list*) będą służyły jako dodatkowy materiał kontrolujący rozumienie. Ograniczę w analizach również pole badania, koncentrując się na trzech podstawowych obrazach apokaliptycznych, jak wskazuje wstępny ogląd – najważniejszych: Niewiasty apokaliptycznej (występującej czasem w powiązaniu z postacią smoka), Jeruzalem Niebieskiego i kosmicznych wizerunkach eschatonu.

Obrazy Niewiasty kosmicznej pełnią w poezji autora *Króla-Ducha* istotną i złożoną funkcję, a jednocześnie są one daleko idącą reinterpretacją symbolu biblijnego. W szeregu dzieł mistycznych Słowackiego pojawia się ów symbol w różnych postaciach i wariantach: Maryi, Umiłowanej, córki Słowa, Wandy, Dobrawny... Próby dookreślenia tych postaci – ich strukturalnych i wyobraźniowych podobieństw, a także ich miejsca w wizji genezyjskiej potwierdzają, że są to odrębne osoby (w zakresie, w jakim osoby są odrębne u późnego Słowackiego!), ale mające (uzyskujące) tę samą formę (mówiąc językiem „technicznym”: to postaci należące do jednej kolumny duchów). Maria Cieśla wskazuje, że to jakby różne emanacje formy, której pełnię stanowi Maryja jako Królowa Niebios[11].

Jedną z najważniejszych funkcji wizerunków Niewiasty Apokaliptycznej w tych utworach jest epifania sakralności, w wielu miejscach wyraźnie będąca już objawieniem tego, co nazwałem *„trans-sakralnością”*. Stwarza ją Słowacki w ramach „wzmożonej kalokagatii[12]” – potęgowania piękna transcendentnego, podkreślania wymiaru estetycznego objawionej rzeczywistości, wyraźne szczególnie w *Poecie i*

---

[10] Opisanych tu wyobrażeń „trans-sakralnych” dopełnia „kraina bez brzegu” z ostatniego snu-śmierci Salomei (*Sen srebrny Salomei*, akt V, w. 715-720).

[11] M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 94-97. Jak wskazuje badaczka, szereg tych niewiast w poezji Słowackiego jest o wiele dłuższy (chociażby Heliana-Diana, czy Pastereczka ze słynnego liryku).

[12] Próbę określenie kalokagatii w odniesieniu do mistycznej poezji Słowackiego podjęła Maria Cieśla-Korytowska w swym referacie wygłoszonym na konferencji *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski.* – Ciechocinek 08.-10. listopada 2000.

Natchnieniu i w *Królu-Duchu*, lecz widoczne także w innych utworach. Epifania, zjawianie się Maryi (i innych emanacji „niewiasty apokaliptycznej") tworzy w świecie (i w tekście) wyodrębniający się obraz, „ikonę":

A wtem, jasność przyszła nowa,
I w tem powietrzu jako w dyjamencie
Ukazał się wid... Piękność... córka *Słowa*,
[..]
Tęcze ją ciągłem oskrzydlały kołem;
[..]
Błękit się cały zdawał uśmiechniony,
Pełny języków złotych niby fala –
Jak atłas, który bierze różne tony
I drżąc swe hafty gwiaździste zapala –
(*Król-Duch*, R I, P. I, w.124-126, 133, 137-140)

Towarzyszy temu zjawieniu często narastające światło, widoczne w cytowanym fragmencie *Poety i Natchnienia*. Światło wyraźnie transcendentne[13], jakby w zgodzie z dzisiejszą feministyczną mariologią Maryja była tu teofanią samego Boga.

Próbując dalej dookreślić te wizerunki (także w kontekście biblijnego pierwowzoru), dostrzec trzeba, że nie są w nich obecne ani dzieciątko Jezus, ani apokaliptyczny „mężczyzna". Wyjątek stanowi fragment „misterium Bożonarodzeniowego" *Góry się ozłociły...*, w którym obecność Boskiego Dziecięcia jest oczywista[14]. W utworze tym obecne są także inne symbole apokaliptyczne: smok, wypuszczana przez niego rzeka, skrzydła Maryi, pustynia. Ten wizerunek Maryjno-apokaliptyczny wiąże w jedno różne szeregi ikonograficzne Słowackiego: Bogurodzicy, Niewiasty Apokaliptycznej, a także – Pani Słowa i Królowej.

Lucyna Nawarecka[15], porządkując wizerunki niewiast transcendentnych w *Królu-Duchu*, wskazuje istnienie dwóch podstawowych szeregów postaci kobiecych: jeden wywodzący się z akwatyczności, z symboliki oceanicznej pramacierzy, stanowiącej prapoczątek kosmosu; drugi wywodzący się z Ewangelii, szereg „ukochańców Bożych". Oba szeregi współtworzą (w różnym stopniu) kolejne postaci kobiece w poezji genezyjskiej. Źródłową emanacją pierwszego szeregu jest Umiłowana: budzi ogień erosa, lecz także lęk. Tworzy archetyp lucyferyczny (w rozumieniu Słowackiego) kobiecości. Staje się ważnym składnikiem konkretnych ziemskich wcieleń kobiecości transcendentnej: Wandy, Dobrawny, lecz także kapłanki Ody. Tu trzeba zaznaczyć, że (wbrew sądom części badaczy) postaci Wandy i Dobrawny zdecydowanie mają w sobie także drugi komponent, sakralności maryjnej, nie są więc prostymi wcieleniami Umiłowanej.

Dostrzec też można, iż pojawiające się w poezji mitycznej wizerunki Niewiasty Kosmicznej nie zawsze przynoszą bezpośrednią zapowiedź apokalipsy, końca świata. Ukierunkowują jednak rzeczywistość, nadając jej i ludziom ruch ku eschatonowi. Tak czyni córka *Słowa* w Rapsodzie I, poruszając ducha Hera do dalszych wcieleń i trans-

[13] Słusznie wskazuje Olaf Krysowski źródło, pierwowzór takiego światła w ikonie Przemienienia Pańskiego. Zob. *Transfiguracja – obraz i myśl w genezyjskiej twórczości Słowackiego,* w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000.
[14] Nawet tu jednak wizerunek Jezusa nie jest skonkretyzowany, nie staje się „ikoną".
[15] L. Nawarecka: dz. cyt. s. 56-59.

formacji, do działań nakierowanych na cel finalny. Dopełnieniem jej roli w *Królu-Duchu* jest ostateczna przemiana świata genezyjskiego z postaci mitycznej (cyklicznego, wiecznego powrotu), w rzeczywistość eschatologiczną, otwartą, nastawioną na metamorfozę, – na ostateczne przebóstwienie świata. Wspaniały jest obraz tej przemiany na początku IV Rapsodu: za Królem Duchem ruszają nie tylko greccy bohaterowie, lecz powstaje i idzie cały Tartar. Te dwa działania Pani Słowa: pierwsze poruszenie ducha i ostateczna przemiana świata (transcendentnego!), tworzą podstawowe ramy, wewnątrz których dokonuje się dramat na poziomie ludzkim – ludzka historia święta.

IV.

Wewnątrz tych ram dostrzec można dwa ziemskie, całkowicie ludzkie wcielenia formy Niewiasty apokaliptycznej: Wandę (Rapsod I) i Dobrawnę (Rapsod III). Wanda pojawia się w świecie mistycznego eposu dwukrotnie. Pierwszy raz, gdy uwalnia Popiela z lochów; w tym wizerunku szczególnie istotne i „obrazotwórcze" jest wyobrażenie światła, prześwietlonych nim rąk-rubinów, i dwóch złocistych warkoczy ozdobionych kwiatami-klejnotami. Wanda, mimo wyraźnych rysów sakralnych, jest tu bliska szeregowi mitycznemu, akwatycznemu – wskazuje na to usytuowanie sceny, a także pojawiające się tu wyobrażenie Amfitryty na falach. Drugi raz Wanda ukazuje się we śnie Popiela (przypuszczalne w momencie śmierci) przechodząc przez ogień (symbolika pogrzebu?), stając się Niewiastą Kosmiczną w postaci *Animy Mundi* – duszy świata, poruszającej sferami niebieskimi i tworzącej muzykę sfer.

Te dwa obrazy Wandy uzupełnia trzeci, pośmiertny – zwłok królowej szykowanych do pogrzebu. Jednak prawdziwy wizerunek śmierci przynosi towarzyszące tej scenie wyobrażenie kosmiczne: bladnącego księżyca, tonącego w błękicie i przemieniającego się w srebrną mgłę. Wizerunek Dobrawny (ukazanej po raz pierwszy w momencie uroczystego wjazdu, jako oblubienicy) ma wyraźne rysy Maryjne. Królewna „niby pani święta":

Wyższa nad wszystkie pany i panięta
Na jaśni niebios błękitnych dziewica,
Prawdziwie... wschodnia Syjonu palmica
(*Król-Duch* R. III, P. II, w. 235-237)

Najważniejszą, najbardziej sakralną jej cechą są oczy, z których leje się ametystowe światło, „złote węże" przemieniające rzeczywistość, stwarzające na moment chrztu i ślubu złotą ikonę świata. Dobrawna włada również muzyką sfer, z jej gry na organach wysnuwa się apokaliptyczny sen Mieczysława o dwunastu aniołach narodów[16].

Najważniejsze jednak wcielenie postaci Niewiasty Transcendentnej w *Królu-Duchu* odnajdujemy we śnie Dobrawny – tym najdłuższym i najbardziej onirycznym śnie poezji Słowackiego (R. III, P. IV). „Sen"[17] ten stanowi – zdaniem autora niniejszej pracy – prawdziwe jądro *Króla-Ducha*. Esencja obrazu i dziania się doprowadzonych do pełni, skupiająca w sobie najważniejsze, archetypowe kształty i najgłębsze sensy poezji genezyjskiej; jej dopełnienie i reinterpretacja. Historia, sama w sobie

[16] Jego miejsce w apokaliptycznej ikonografii dookreśla Stanisław Trojnar: *Apokalipsa św. Jana w twórczości Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki" 1929, n. 26, s.523-563. W tymże artykule systematyczny przegląd konkretnych motywów apokaliptycznych.

[17] Tak skrótowo nazywał będę ten najważniejszy sen.

niezwykle skomplikowana, interesująca i nasycona, mieniąca się obrazami i wieloznacznymi sensami, ma naturę wyraźnie palimpsestową. Konstytuuje ją wielość nakładających się na siebie warstw znaczeniowych (i wyobrażeniowych!). Dzieje się tak dlatego, iż „Sen" nadbudowuje się na całym III Rapsodzie (jego obrazach i zdarzeniach) i szerzej – na całym *Królu-Duchu*, czy wręcz na całej mistycznej poezji Słowackiego. Sen ten jest z nią związany całą siecią niewidzialnych często, lecz mocnych nici. Nie jest to wyłącznie standardowe zjawisko z zakresu intertekstualności. „Sen" stanowi w poezji autora *Króla-Ducha* „historię nad historiami", wewnętrzny mit[18], dający klucz do odczytania i zrozumienia „mistycznego eposu".

Pierwszy obraz „Snu" to Ona (Dobrawna) w otchłani z Nim (wężem, smokiem). Ten oniryczny wizerunek królowej dopełnia jej dzienne przedstawienie o sugestywne wyobrażenie warkoczy i gwiazd, odsyłające do obrazu Wandy uwalniającej Popiela (Rapsod I). Odsyłając, nadbudowuje się na nim, ale bardzo swoiście. Obraz Wandy i Popiela-smoka jest (zgodnie z niezwykle trafnie zaproponowanymi przez Martę Piwińską Levi-Straussowskimi narzędziami analizy mitu[19]) wykrystalizowanym z ich historii mitycznym „kadrem" – mitemem, jednym z wiązki analogicznych mitemów, porządkujących i interpretujących całą historię Króla Ducha w wymiarze synchronicznym. Ale „Sen" bierze ów wykrystalizowany na głębszym, mitycznym poziomie „kadr", wchłania go, uruchamia i przetwarza w swoją własną „historię świętą" wyższego poziomu semantycznego, która w całości ma owo znamię i gęstość mitycznego odłamka.

W analogiczny sposób „Sen" wydobywa, zagęszcza i uruchamia inne mitemy *Króla-Ducha*: obraz stosu pogrzebowego, pieśni, lotu, czy Jerozolimy Niebieskiej. Sięga też dalej, bo historię smoka i Dobrawny trzeba czytać w kontekście historii ducha opowiedzianych w *Samuelu Zborowskim* (sen Eoliona, „Iliada płazów" i mowa sądowa Adwokata).

Ale tak rozumiana i odczytywana historia to dopiero jeden poziom palimpsestu. Bo scena ze smokiem (i to, co dalej się dzieje) w oczywisty sposób odwołuje się do znanych, uniwersalnych historii mitycznych ludzkości. I znów, wydobywając z mitów rdzenne, podstawowe segmenty wyobrażeniowo-semantyczne, „Sen" wchłania je i przetwarza, często w bardzo daleko idący sposób. Wąż (smok) wydobywający się z otchłani, to jądro mitów kosmogonicznych wielu ludów (mity babilońskie, egipskie, irańskie, indyjskie, greckie czy germańskie). To obraz buntu chaosu (Tiamat, Tyfon), zagrożenia jego destrukcyjną mocą boskiego ładu kosmosu; także pokonania chaosu i przywrócenia ładu. W wersji bardziej literackiej bohater (Perseusz, Herakles) zabija smoka, uwalniając z niewoli księżniczkę.

We śnie Dobrawny odwrotnie – Niebiańska Dziewica, zdjęta litością, uwalnia z więzów, z otchłani chaos, smoka, którego pierwotna, chtoniczna moc stanowi tu siłę napędową zdarzeń: kolejnych prób zdobycia transcendencji przez rycerza-smoka, lecz także wydobywania się z kolejnych zamknięć i lotu samej Dobrawny. Uwolnienie chaosu jako dobry czyn! Zupełne odwrócenie motywu, mitycznych konstant. Słowacki budując swą mitologię poezji, opowiadając nad-mityczną historię, dokonuje więc zasadniczej reinterpretacji fundamentów mitologicznej kosmogonii naszego kręgu kulturowego.

[18] Można tu przypomnieć analogiczne wewnętrzne mity innych twórców: liryk *Polały się łzy*...Mickiewicza, *Przed Prawem* w *Procesie* Kafki, *Śnieg* w *Czarodziejskiej górze* Manna.

[19] M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 393-401.

Prowadzi to do następnego, wyższego poziomu „naszej" (Słowackiego, Dobrawny!) historii. Nie mit bowiem, lecz Biblia stanowi najwyższy poziom, na którym poeta nadbudowuje, jednostkowe, własne sensy „Snu". Tworzy więc nie tylko nowy mit poetycki, lecz także nową historię świętą, którą przeżywa Dobrawna – historię Ewy i Marii. Aby precyzyjniej opisać, co przez to rozumiem, muszę pokrótce napomknąć o pewnych aspektach *Króla-Ducha* (i dzieła genezyjskiego w ogóle), o których już nieco pisano i są raczej wiadome „uczonym w piśmie".

Król-Duch jest porywającą (i konkretną) wizją, poszerzającą nasze wyobrażenie o tym, co ludzkie, wewnętrzne, duchowe w sposób niespotykany. Penetruje, ujawnia (podobnie jak inne utwory genezyjskie) ludzkie przestrzenie graniczne – szczególnie to, co tyczy psychiki w jej wymiarze duchowym, metafizycznym, religijnym. Poszerzając wyobraźnię, rysuje te przestrzenie naocznie, namacalnie. Badając sen, wizję, a także przestrzeń śmierci – nie tylko w wymiarze biologicznym, czy nawet czysto religijnym, lecz po pierwsze w zmysłowo, konkretnie przeżywanym wymiarze metafizycznym – ukazuje przekraczanie kolejnych granic, przechodzenie w nową, obszerniejszą przestrzeń duchową, uzyskiwanie nowego, szerszego „ja". Pogłębia niebywale całe egzystencjalne doświadczenie wymiaru duchowego.

To sprawy raczej znane. Ale ten proces poszerzenia jaźni w *Królu-Duchu* ma też drugą, co najmniej równie ważną i ciekawą stronę. W eposie tym (a szczególnie w analizowanym tu „Śnie") bohaterowie (ludzie) mogą przeżywać historie boskie, swoje własne „dzieje bogów". Bo przecież Dobrawna nie tylko staje się bohaterką mitu, lecz przeżywa sama świętą historię zbawienia, przebóstwienia i stawania się bogiem. Jest podmiotem tej historii. A ponieważ „Sen" (i cały *Król-Duch*) opowiadany jest w pierwszej osobie, umożliwia on niejako czytelnikowi współuczestniczenie w tym niezwykłym dzianiu się. Możemy być dzięki Słowackiemu, w jego eposie, bogami, nie tylko tymi z mitów, lecz także tymi z Nowego Testamentu („bogami będziecie"). Nie chodzi tu o jakieś „zachłyśnięcie się" boskością, lecz o niebywałe poszerzenie doświadczenia tego, czym jest nasze „ja".

Dopiero uwzględnienie opisanych tu poziomów palimpsestu pozwala przejść do odczytania poziomu najwyższego – „mitopoetyckiego"[20]. Do pytania: co mówią nasemantyzowane literacko, mitycznie i biblijnie obrazy i zdarzenia „nad-świętej" historii Dobrawny.

Zanim historia się rozpocznie, wskazany zostaje podstawowy kształt określający rzeczywistość – linearność, długość. Przy okazji ustanowiona również zostaje (na zasadzie analogii kształtu) równoważność: sen / życie. Rządzący tu czas jest również linearny – mamy do czynienia nie z cyklicznością mitu, lecz z historią zmierzającą do eschatonu. We „Śnie" ta linearność nabiera właściwie od początku zdecydowanie pozytywnego sensu: rozwoju, otwartości, drogi ku celowi.

W tak ukonstytuowanym świecie rozpoczyna się historia, której stan wyjściowy określa inicjalna przestrzeń, jej charakter i usytuowanie – zamknięcie i dół. „Pod ciemnicą", a więc niżej niż chtoniczny dół – jakby otchłań, dno świata. Szereg wyobrażeń rysujących, podkreślających (dotyczy to szczególnie węża) uwięzienie, za-

[20] Użyłem tego określenia gdzie indziej, względem najwyższego, wyobraźniowo-mitycznego poziomu *Sonetów krymskich* (zob. L. Zwierzyński: *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza*, Katowice 1998). Termin ten opisuje jak sądzę trafnie również to, co dzieje się we „Śnie".

mknięcie: ciemnica, łańcuch, hak, pęta. Nawet skrzydła – moc lotu węża – są tu „zaryte w ziemi". Łączy to uwięzienie z chtonicznością. O zniewoleniu, zamknięciu mówią także kolejne obrazy: lód na rzece, mury zamków, zamkniecie wież, a także – zamkniecie bram Jeruzalem Niebieskiego[21]. Symbolika zamknięcia dotyczy więc także rzeczywistości transcendentnej. Zamknięcie, zniewolenie jest stałym tematem tej historii, można by ją całą czytać jako szereg prób uwolnienia się, rozerwania pęt i wyrwania się w kierunku wertykalnym lub horyzontalnym[22].

Niebagatelny udział w kształtowaniu się tych sensów mają tu rdzenne własności samego węża. Z racji swych cech biologicznych i symbolicznych jest on istotą metamorficzną i magiczną (zrzucanie skóry jako nieustanne odradzanie się), poruszającą się pomiędzy światami i wyznaczającą granice świata chtonicznego. Ale we „Śnie" ważna jest jeszcze jedna jego metamorficzna właściwość, wyznaczana samym kształtem jego cielesności: będąc zwinięty (wyobraźniowy, archetypiczny obraz węża, tu określony także przestrzenią – wąż leży „w kącie"), jest kształtem zamkniętym (okrąg, spirala?), ale zarazem potencjalnie otwartym, podłużnym („długi"), partycypującym od początku w pozytywnej linearności snu-życia (podobnie jak Dobrawna uczestniczy w niej swymi długimi warkoczami).

Zwinięcie, splecenie ciała węża pełni jeszcze jedną, istotną funkcję: kreuje, wyobraża skomplikowanie, wielowarstwowość jego formy. Gdy Dobrawna uwalnia go, dostrzega w nim tę dziwność:

> Potem dziw.... w gadzie tym i w dziwnym krzaku
> Różnych form ... jakaś twarz błysnęła święta,
> Bo ludzka.... złota.... mimo resztę cielska
> Skrzydły do nieba lecąca – anielska....
> (*Król-Duch* R. III, P. IV, w. 37-40)

Funkcję wyobraźniowego połączenia kształtu węża i krzaka (przejścia między nimi) pełni właśnie obraz splecenia, zwinięcia ciała węża. Metamorfoza dokonująca się tutaj, powstający symboliczny obraz to jakby ekstrakt całego „Snu" – a pośrednio całego eposu. Ten swoisty „palimpsestowy" symbol, tworzony jest przez poetę metodą nakładania, sklejania w jednym obrazie kolejnych wyobraźniowych (i znaczeniowych) warstw. Tu obserwować można jak splot ciała ujęty został w wyobrażenie krzaka, w którym zawiera się historia uprzednich – realnych i mitycznych – form węża, a także oczywiste odwołanie do obrazu Popiela-smoka.

Lecz na tym nie koniec – wyobrażenie „krzak" odsyła także do obrazu z *Samuela Zborowskiego* („dziwnym cierniowym krzakiem"), a przez to pasyjne wyobrażenie odwołuje się do obrazów biblijnych: płonącego krzewu (objawienia Boga na Synaju), korony cierniowej i krzewu winnego (symboli pasyjnych, chrystologicznych). Te pasyjne sensy i wyobrażenia obecne już w historii Lucyfera w *Samuelu Zborowskim* (a także w *Agezylauszu*), włączone zostają do historii smoka-rycerza ze „Snu", tworząc bolesny, Chrystusowy jej wymiar. W tym wężowo-krzewnym kształcie ujawnia się też twarz – ludzka, złota, święta, anielska, antycypacja jego dalszej drogi, kolejnych przemian.

---

[21] Znakiem zamknięcia, podobnie jak w ciemnicy, są tu „haki".

[22] Marta Piwińska wskazuje zamknięcie, zniewolenie (i walkę z nimi) jako stały topos literatury romantycznej. Zob. *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, red M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.

Naszkicowany powyżej palimpsestowy symbol, zagęszczający formy i sensy, zagarniający coraz obszerniejsze przestrzenie biblijne, mityczne i poetyckie, rozrywa naszą trójwymiarową przestrzeń ziemską i antycypuje, wyobraża wielowymiarową przestrzeń genezyjską[23].

Nie miejsce tu, by szczegółowo analizować cały sen Dobrawny, skupię się dalej na tym tylko, co wiąże się z apokaliptycznym rysem tej „historii świętej". Sen opowiada uniwersalną historię walki dobra ze złem, pierwiastka niebiańskiego i lucyferycznego, światła i mroku. Ale opowiada na nowo, zupełnie inaczej. W mitach kosmogonicznych, mitach chaosu zło musi zostać pokonane, okiełznane, by mógł zostać przywrócony boski ład kosmosu. W Biblii historia nieprzyjaźni między niewiastą i wężem, między nim a jej potomstwem, zapowiedziana przez Boga, będąca następstwem rajskiej katastrofy, dokonuje się: „rana" („on zmiażdży mu piętę") zostaje zadana[24], a – na końcu czasów – Jej potomstwo „miażdży wężowi głowę", co dopowiadają obrazy apokaliptyczne (węża pokonanego i zrzuconego z niebios). Tu również zło musi zostać unicestwione: na Nowej Ziemi i w Nowym Niebie nie ma już miejsca na mrok i chaos. Oczywiście całość „walki" dobra ze złem odbywa się tu w nadrzędnej perspektywie działań transcendentnego Boga.

Sen Dobrawny reinterpretuje tę historię – likwiduje prostą biegunowość. Nie pomniejszając pierwiastka niebiańskiego (jego przejawami są Jerozolima, anioł i sama Dobrawna), zaprzecza prostej negatywności pierwiastka lucyferycznego. Niebiańska Ona rozpoczyna sen-życie podobnie jak wąż w otchłani. Nie jest wprawdzie spętana jak on, ale inne, wskazane wyżej, wyobrażenia zamknięcia, uwięzienia odjednoznaczniają także jej sytuację. Relacja między nimi nie jest wroga, nie toczą walki[25], choć cała ich historia, to jakby przemieniony ekstrakt mityczno-biblijnej walki. Wyraźna jest intensywność łączących ich więzów. Obraz dziwności „duszy niebiańskiej", niesprowadzalnej do fascynacji Pięknej Bestią. On budzi w niej litość – wywołują to uczucie jego oczy, najbardziej ludzki aspekt jego osoby[26].

Po uwolnieniu smoka, Dobrawna dostrzega kolejne ludzkie jego rysy: twarz, a potem ręce. Smok swą mocą (powodującą także negatywne skutki) niepowstrzymanie dąży do kontaktu z nią – niebiańską, świętą, z – *sacrum*; nie próbuje jednak jej spętać, „posiąść", lecz raczej wyzwolić, uwolnić. Jego moc jest źródłem jej metamorfoz, impulsem lotu do nieba (do Jeruzalem), lecz także całego ruchu, działania się w tej historii. To on ma skrzydła, on pierwszy wzlatuje. Drugim źródłem działania się w „Śnie" jest modlitwa Dobrawny. Dobrawna jest tu także stwórczynią form: kwiatu – pełniącego rolę wzorca ruchu, rozwijania się i rzeki – wyobraźniowo powstałej z jej łez, a będącej kolejnym (trzecim), linearnym, wzorcowym kształtem w tej historii, izomorficznym ze snem i życiem (rola rzeki staje się istotna szczególnie w drugiej części „Snu").

---

[23] To stała – choć dokonywana różnymi technikami – metoda Słowackiego poszerzania rzeczywistości, przechodzenia do innego porządku. Wskazała to w odniesieniu do kolorów w dramatach mistycznych Alina Kowalczykowa w dyskusji na sesji w Olsztynie (*Juliusza Słowackiego koncepcja poezji a współczesność*, Olsztyn 13-14 grudnia 1999).

[24] O owej ranie spróbuję więcej dopowiedzieć w końcowej części artykułu.

[25] Rycerz-smok walczy z jej ludźmi, ale nie z nią.

[26] Oczy pełnią w całym „Śnie" ważna rolę: mówią, ujawniają wnętrze (miejsce przejścia do wnętrza), stwarzają więzi.

Ruch, rozpoczynający się w otchłani, jest w pierwszej części „Snu" wyraźnie wertykalny, skierowany wyłącznie do góry (lot, „darcie się do góry", wzdychanie i modlitwa-lot). Wertykalizacja przestrzeni widoczna jest także w kształtach architektonicznych: zamku (nad wodą), wieży, oknie, ganku, wreszcie Jerozolimie (tu kierunek ruchu zostaje zmieniony – święte miasto schodzi w dół). „Ikaryjski" lot Dobrawny jest próbą osiągnięcia nieba mocą naturalną. Impulsem jest smok: próbuje lecieć do niej, sięgnąć, atakuje oczami. Odpowiadają temu kolejne, sytuujące ją coraz wyżej mikroprzestrzenie: wieża – okno wieży – czeluść nieba. Naturalna mistyka kończy się klęską, upadkiem; mimo iż nie ma w niej nic lucyferycznego – jest świętość i światło. Odtąd drogi Niewiasty i Smoka rozchodzą się. Znajdą się blisko siebie jeszcze dwa razy, ale już bez osobowego spotkania. On dalej wertykalnie „drze się" do nieba, walczy z szatanem i kometą. Formą wyrażającą jego rozwój jest głos: najpierw syczenie, potem rozrywanie przestrzeni głosem, wreszcie ostatnia kosmiczna rozmowa (przez głowę Dobrawny) z żywiołami, na koniec walka z kometą i wniebowstąpienie głosem. Jej, już jakby nie widzi, tego, że ona cierpiąc, mija go.

Dobrawna od chwili upadku przechodzi kolejne etapy inicjacji: przejście przez śmierć, przez wodę i ogień[27]. Zmienia się w łabędzia i z innymi duchami płynie rzeką, która ją wywiodła z czeluści. Jej sposób dotarcia do transcendencji jest niewątpliwie horyzontalny. Można to było dostrzec już wcześniej, w obrazowaniu jej lotu: Dobrawna właściwie nie tyle leci do góry, ile „idzie", niebieska „czeluść" unosi ją jak rybę. Oczyszczona przez światło księżyca i śpiew ptaka dopływa do „łąk pierwszej tęsknoty". Tu w raju ziemskim, czeka na obiecanego przez anioła „Graala" – hostię, przybliżającą Miasto Niebieskie i ostateczną przemianę. Mimo iż sen został przerwany (przez piastunkę wzywającą nad dzieckiem imienia Jezus), opowieść jest pełna, dzieje święte zostały ukończone jako wizja[28].

W tej historii świętej uwzględnić trzeba jeszcze jedną osobę – Zoriana, uobecnionego przez kometę (identyfikowalnego przez odwołanie do I Rapsodu). Relacje i wartościowanie są jednak we śnie inne, niż w dziennych dziejach Króla Ducha. Smok-rycerz nie jest tu biegunem zła, natomiast Zorian w obrazach „Snu" przyjmuje wyraźnie postać negatywną, szatańską[29] (mimo iż kometa jest bytem uranicznym, a scena walki powtórzeniem, tej z I Rapsodu). Tylko Dobrawna, mimo otchłannych, akwatycznych korzeni, jest w pełni niebiańska i w ostatecznym obrazie, zapowiedzianym przez anioła – solarna. Podobnie jak stanowiąca jej cel Jerozolima.

V.

Próby dotarcia Dobrawny do Jeruzalem Niebieskiego, zbliżają nas nieuchronnie do problemu kresu: ostatecznej postaci świata, jaką zarysowuje dzieło genezyjskie. Pierwszą, wstępną konstatacją dotyczącą tej „rzeczywistości finalnej" musi być stwierdzenie, iż nie wyraża jej w poezji Słowackiego żaden pojedynczy obraz czy symbol. Nie jest to więc

[27] Takie „przejście" jest stałym elementem drogi kolejnych wcieleń Niewiasty (Sofos, Wandy). Moriturialny (i chrystologiczny) aspekt zanurzenia w wodzie wyraźny jest w odmianie „Snu" – T. XVII).

[28] Inaczej interpretuje to zakończenie Maria Piasecka w swej (ciekawej) analizie tego i innych snów Słowackiego. Zob. M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński.* Wrocław 1992, s.132-133.

[29] Relacja bytowa Zoriana z szatanem, z którym walczy rycerz-smok, nie jest we „Śnie" dookreślona, ale strukturalnie Zorian zajmuje to samo miejsce, co szatan.

tego rodzaju byt, który da się przedstawić w ten sposób; nie jest to kształt, który mieści się w trójwymiarowej przestrzeni „ziemskiej". O przekraczaniu granic wyobraźni świadczy właśnie wielość, różnych (często antynomicznych względem siebie) wyobrażeń, które poeta wykorzystuje do ukazania „celu finalnego". Ma zapewne ów byt ostateczny cechy tego, co nazwałem rzeczywistością „trans-kosmiczną", „trans-sakralną".

Podstawowym wyobrażeniem „ostatecznego wschodu", najmocniej osadzonym w chrześcijańskiej tradycji eschatologicznej, jest niewątpliwie Jeruzalem Niebieskie, wskazywane przez większość badaczy jako symbol najważniejszy. Nie będę tu sporządzać „katalogu" obrazów Jerozolimy w poezji Słowackiego[30], lecz spróbuję prześledzić, w jakich kierunkach zmierzają w dziele genezyjskim przemiany prawzoru biblijnego. Wstępny ogląd przynosi przekonanie, iż wizerunki Słowackiego są w zasadniczych rysach wierne obrazowi z rozdziału 21 *Apokalipsy.* Co ważniejsze, poeta zachowuje, a nawet jakby intensyfikuje, tę cechę, którą określić można by jako ikoniczność[31] – obecność wymiaru sakralnego w samym kształcie i materii miasta-klejnotu.

Pierwszą, najwyraźniej widoczną odmienność Jerozolimy Słowackiego, stanowi jej **zamknięcie,** podkreślone w dwóch najpełniejszych wizerunkach (w *Samuelu Zborowskim* i w *Królu-Duchu*). To zamknięcie można oczywiście wytłumaczyć różnicą czasowego usytuowania Jerozolimy w świecie genezyjskim. W *Apokalipsie* św. Jana miasto zjawia się w wizji ukazującej już koniec czasów, natomiast u Słowackiego boski wzorzec objawia się w świecie ziemskim, w czasie historycznym, swoiście w nim uczestnicząc. Zdecydowanie przed końcem czasów, przed czasem otwarcia. To „otwarcie" bram Jeruzalem w poezji autora *Genezis z Ducha* nie jest zresztą takie proste i oczywiste jak w Biblii. Wiąże się z szeregiem przemian ducha i świata, w których duch musi aktywnie uczestniczyć, stwarzając siebie i nowe kształty rzeczywistości. Jerozolima w poezji genezyjskiej musi zostać w pewien sposób **zdobyta**. Obrazy tego zdobywania są w *Samuelu Zborowskim* bardzo plastyczne i ekspresyjne:

A jeśli na czele
Chcę wjechać z mieczem mojego narodu
I z sztandarami następować śmiele,
Szablami rąbiąc owe perły święte,
Myślisz, że świętych zabraknie mi szabel?
A jeśli zechcę sam i bez karabel,
Tylko przez pieśni ogromne, natchnięte
Pioruny, co mi kruszą całą duszę,
Kruszyć te bramy – myślisz – że nie skruszę?
(*Samuel Zborowski* akt V, w. 531-539)

Właśnie te obrazy zdobywania Jerozolimy (rozwijane jeszcze dalej), tak mocno rzeźbią wyobrażenie jej murów, jej zamknięcia i – granic. Owe granice *sacrum* transcendentnego, ostatecznego okazują się w świecie genezyjskim, granicami najmocniejszymi, najtwardszymi[32].

---

[30] Taki katalog obrazów Jerozolimy (i innych symboli finalnych) w twórczości Słowackiego sporządził niedawno Wacław Pyczek. Zob.: *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999, s. 13-50.

[31] Tak (chyba trafnie) nazywa tę właściwość obrazu Pyczek. Tamże..., s. 143-165.

[32] Piszę o tym w *Fenomenologii granicy w dramatach mistycznych Słowackiego*, w: *Granice w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice 2004, s. 69-95.

Ta „twardość" w wizerunku Świętego Miasta pełni inną jeszcze, ważną funkcję: dzięki niej wyobrażenie Jerozolimy, jako symbolu ostatecznej postaci świata, jest konkretne, realne, wręcz dotykalne i może pełnić rolę punktu-bytu, do którego wszystko zmierza. Symbol jest twardy i nie „rozmywa się". Ważne w tym ukonkretnianiu, budowaniu realności symbolu, są także inne, drobne, lecz istotne cechy wizerunku Jeruzalem Słowackiego. We śnie Dobrawny oprócz krzyży, które podwyższają, wertykalizują wyobrażenie miasta (a także ukonkretniają wizerunek wież), szczególnie interesujące jest pogłębienie jego wizerunku o „słoneczne przepaści", w których „srebrna kora błyska". Już w obrazie biblijnym wyeksponowane były fundamenty. W *Królu-Duchu* te wyobrażenia zostają wzmocnione: miasto ma wnętrze, głębię; jeszcze wyraźniej unaoczniające aspekt bytowy.

Kolejną – jedną z najważniejszych – odmienności Jerozolimy Słowackiego, jest jej wymiar pasyjny. Są także w *Apokalipsie* św. Jana obrazy cierpienia, męczeństwa, w których podkreślony jest związek z ukrzyżowaniem (na przykład obraz męczenników oczyszczonych w krwi Baranka), ale to wszystko pojawia się przed stworzeniem Nowego Nieba i Nowej Ziemi. W Jeruzalem Niebieskim – symbolu życia Boga z ludźmi – cierpienia i śmierci już nie ma. Tymczasem w szeregu wizerunków Jerozolimy u Słowackiego pojawiają się obrazy jednoznacznie pasyjne. Pierwszy odnaleźć można w VIII pieśni *Beniowskiego*:

Za którą złota stała Jeruzalem,
Drzew szmaragdowych pełna – i kamieni,
Z których jeden jest męczeńskim koralem
I ciągle od krwi polskiej się czerwieni,
A bramy, co się przed polskiemi berły
Odemkną – z łzy są jednej – z jednej perły....
(*Beniowski* Pieśń VIII, red. C, w. 35-40)

Tu męczeństwo, związane zostało z wątkiem polskim, mesjańskim, który staje się stałym, pasyjnym elementem Jeruzalem. Koral, przez swój kolor[33], jako krwawiący, żywy kamień, jest transpozycją wyobrażeń pasyjnych, w których drogocenność krwi Chrystusa wyrażona zostaje drogocennymi kamieniami; obraz – jako ikona, klejnot.

Pasyjność, jako najcenniejsza zawartość Jerozolimy, wyeksponowana jest w obrazach Niebiańskiego Miasta w *Samuelu Zborowskim*. Wyobrażenie pasyjne rozbudowano tu w sekwencję trzech zespołów obrazów. W pierwszym z nich to krew męczenników jest najcenniejszym skarbem Jeruzalem:

A miastu świecą tylko dusz płomienie.
A w tym się mieście i krew pościnanych
Znachodzi wszelka... i wszelkie sumnienie
Duchów słonecznych a zamordowanych:
(*Samuel Zborowski* akt V, w.503-505)

Inaczej niż w symbolu biblijnym, miasto oświecają tu dusze zmarłych. Sakralność wyobrażeń pasyjnych zostaje spotęgowana w drugim zespole obrazów. Jedynym

[33] W słownikach i książkach opisujących symbolikę chrystologiczną koral raczej nie występuje. W późniejszym od *Beniowskiego* utworze (*Samuelu Zborowskim*) koral wiąże się z całym zespołem „krwawych" wyobrażeń związanych ze śmiercią, męczeństwem tytułowego bohatera (koralowa trumna, pierścień z krwawnikiem; sam Samuel nazywany jest przez Adwokata „krwawnikiem").

mieszkańcem Jerozolimy przed końcem czasów jest Chrystus. By nakreślić Jego postać, Słowacki tworzy „symbol palimpsestowy". To wcześniejsza, niż opisana powyżej w *Królu-Duchu*, wersja takiego zagęszczania wyobrażeń. Poeta nakłada kolejne warstwy kształtów – zaczerpniętych z Biblii teofanii Boga:

Ty jeden dotąd tam w perłowej bramie
Straszny, krzyżowy, pośledni Adamie,
Pierwszy...... nie w duszę stworzon ożywioną,
Ale w bolesną i ożywiającą,
Już stoisz..... wszystkie twoje rany płoną,
Wszystkie pochodnią zdają się błyszczącą
I na perlicy krwawą ciernia plamą,
Co mówię? Tyś jest krwawą – perłą, bramą.
Dziwnym cierniowym krzakiem i kagańcem,
(*Samuel Zborowski* akt V, w. 564-573)

Jedność owego wielowymiarowego wyobrażenia („teofanii trans-sakralnej") osiąga twórca *Króla-Ducha* przez swoistą interferencję obrazów składowych[34]. Najpierw złączone zostają w jedno wyobrażenia krwi i ognia („rany płoną"), dalej światło zostaje spotęgowane („pochodnią" „błyszczącą"), a potem „rzucone" na tło białej perły-bramy, które uwypukla w wizerunku Chrystusa mroczną stronę początkowego wyobrażenia pasyjnego („krwawą ciernia plamą"). W kręgu pasyjnym wyrasta tu nowy, także pasyjny, kształt – cierń. Lecz w tym momencie w świadomości obserwującego (Adwokata) następuje złączenie i przemiana wszystkich dotychczasowych elementów składowych (zewnętrznych i wewnętrznych) symbolu w jedno całościowe wielokształtne wyobrażenie. Cierń rozrasta się w krzak (cierniowy-płonący-winny), brama z tła przechodzi do wewnątrz symbolicznego i teologicznego przedstawienia chrystologicznego, którego ostatnim członem jest światło („kaganiec")[35]. Kończy tę sekwencje pasyjną w *Samuelu Zborowskim* obraz Samuela męczennika, jako pierwszego, który wkroczy do Miasta Świętego:

To oto człowiek ten, zda się, przez kruka
Zadziobany.... oto ten kawałek ciała...
Oto ten ułan o krwawych wyłogach.
Krew jego poszła tam na własnych nogach
I już stanęła... i już zaspiewała,
I już zmartwychwstał, już zaspiewał ten święty.
(*Samuel Zborowski* akt V, w.701-706)

Ostatnim istotnym rysem przemiany wizerunku Jerozolimy w poezji Słowackiego jest jej atmosferyzacja. W większości obrazów święte miasto ukazuje się w powiązaniu z żywiołami; obramowane przez tęczę, mgłę, lub słońce[36]. Nie pełnią one tu roli jedynie ozdoby; dzięki nim dokonuje się proces uwyraźnienia *sacrum*. Kosmizacja stanowi tylko pierwszą fazę procesu, który zmierza dalej. Istota „atmosferyzacji" po-

[34] Poeta wykorzystuje tu mechanizm nieco podobny do metafory: zestawiane są różne, nieprzystające wyobrażenia, co wywołuje efekt zderzenia, wyskakiwania ze zwykłej przestrzeni, ale zapobiega rozsypaniu ukryta nić wewnętrznych podobieństw.

[35] Chrystus – zgodnie z tradycją pełni tu zarazem (strukturalnie, co widać w zestawieniu wizerunku Jeruzalem z *Króla-Ducha* i z Biblii) rolę drzewa życia.

[36] O powiązaniu Jerozolimy z żywiołami pisał Wacław Pyczek.

lega na tym, że Niebiańskie Miasto w zetknięciu z żywiołami, ujawnia swą większą intensywność bytową, owo przekraczanie w trans-kosmiczność. Jest bytem bardziej słonecznym niż słońce. Ukazują to obrazy z *Poety i Natchnienia*:

O Jeruzalem,
Ubrana w żywe błękitu promienie
Schodzi...... a mur jej perłą – wał koralem.....
Pierwszy duch który słońce zrobił cieniem
Dla ziemi – a tę dla słońca opalem,
(*Poeta i Natchnienie* w. 488-492)

Jeszcze wyrazistsze jest owo przekraczanie bytowości stworzonego kosmosu w *Samuelu Zborowskim*:

Więc to nie tylko cel złoty narodów,
Ale i duchów jest to cel konieczny,
Jakiś ostatni – wielki – i słoneczny,
Atmosferyczny..... mgłom rzucony na tło...
Co? Może większe niż słoneczne światło,
[...]
Nowa nam matka – opromicielka
Ciał nieśmiertelnych nowe światło dzienne.
(*Samuel Zborowski* akt V, w.663-667, 675-677)

W obu obrazach „trans-sakralność" wyobraża światło, o naturze wyraźnie przekraczającej ludzkie doświadczenie. Światło boskie, niestworzone, analogiczne do tego, na ikonach Przemienienia Pańskiego[37].

Ta „trans-kosmizacja" jest najważniejszym aspektem związania Jeruzalem z żywiołami, ale można wskazać również inne, istotne jego aspekty. Atmosferyzacja Jeruzalem, służy związaniu miasta z ziemią (wyraźnie zostało to zaznaczone w *Samuelu Zborowskim*). Obecność miasta świętego ma ostatecznie przemienić ziemię w byt „trans-kosmiczny".

VI.

Jerozolima jest niewątpliwie najistotniejszym symbolem eschatologicznym, lecz zarazem stoi w szeregu innych, analogicznych form. Miasto święte łączy z nimi wspólny kształt – koło, okrąg (wyraźny szczególnie w niektórych wizerunkach Jeruzalem). Właśnie okrąg (sfera) jest jedną z dwóch podstawowych form „finalnych" w dziele genezyjskim. Oprócz Jerozolimy jej wcieleniami są: słońce, ziemia, księżyc (i inne ciała niebieskie), hostia, okrąg czyniony przez skrzydła „solarnego wiatraka", krąg pajęczyny, a także (choć w tym wypadku nie jest to może takie oczywiste) apokaliptycznie przemieniony symbol Saturna mającego przemienić na końcu czasów całą rzeczywistość[38]. Forma okręgu w późnej poezji Słowackiego wyraźnie zakorzeniona jest w odwiecznej sakralnej symbolice kosmosu jako sfery[39]. Związane z nią sensy pełni, całości są w apokaliptyczności genezyjskiej niezwykle ważne. Implikują

[37] Wyraziste szczególnie na ikonie Teofana Greka. O związkach poezji mistycznej Słowackiego z ikoną Przemienienia pisał Olaf Krysowski. Zob. dz. cyt.

[38] Saturn w poemacie *Dzieje Sofos i Heliona* ukazany jest w sferycznej dynamicznej postaci.

[39] G. Poulet: *Metamorfozy koła*, przeł. D. Eska, w: G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977, 331-355.

zasadnicze rysy (cechy) „celu finalnego". Myślę tu o tym jego aspekcie, który nazywamy za ideą chrześcijańskiego, starożytnego wschodu – *apokatastasis*[40]. W mistycznej poezji Słowackiego *apokatastasis* jest obecna nie tylko jako obietnica i nadzieja, ale jest immanentnie niejako zawarta we wskazanych wyżej kolistych symbolach apokaliptycznych – w samej formie „celu finalnego". Najwyrazistsze jest to w symbolach pajęczyny i Saturna: tu wykorzystane wyobrażenia wskazują, że cała rzeczywistość ma być wchłonięta przez ducha i ostatecznie przemieniona.

Oczywiście owe „symbole apokatastatyczne" ujawniające ostateczną postać świata nie orzekają niczego o dziejach świata, o drodze do eschatonu. Nie negują możliwości zaistnienia w nich dramatyzmu, a nawet – tragizmu. Tym bardziej, że pojawiają się w mistycznej poezji Słowackiego także alternatywne, „piekielne" symbole końca świata (*Do Ludwika Norwida list*, *Do cierpiącego*), przyjmujące czasem także postać sfery, okręgu[41]. W świetle najważniejszych utworów genezyjskich, owe symbole piekielne stanowczo nie są ostateczną postacią bytu, choć mają w powstawaniu owej ostatecznej postaci swój udział. Krwawe i mroczne obrazy świata w *Królu-Duchu* i w dramatach mistycznych wyraźnie wskazują, iż *apokatastasis* nie wyklucza elementów rzeczywiście negatywnych (groteskowe obrazy ciała, śmierci). Jak pisałem gdzie indziej[42], świat w dziele genezyjskim przybiera czasem postać krwawej, lecz świętej ikony Chrystusa. Idąc dalej tym tropem, można dostrzec sprawy jeszcze bardziej niezwykłe – *apokatastasis* (i cała mesjańska przemiana świata) oznacza wielkie odnowienie, naprawę świata, ale ma ona nastąpić po stronie świata, to świat zostanie uleczony. Natomiast – tak być może wolno odczytać genezyjskie obrazy – inny wydaje się los tego, co Boskie. Ludzkie dzieje czynią bowiem trwałą ranę w *sacrum*, w ciele Boga. Ona pozostaje – święta i bolesna; jest trwałym śladem po Historii Świętej. Wskazują na to transcendentne, pasyjne wizerunki Chrystusa (i ludzi zbawionych) w *Samuelu Zborowskim*. Szczególnie przejmująco brzmią tu słowa o Chrystusie („Pierwszy... nie w duszę stworzon ożywioną, / Lecz boleśną i ożywiającą"). Byt Boga, zbawiający świat, jest „boleśny".

Sfera, okrąg – parmenidejskie, bytowe wyobrażenia ostatecznej postaci świata, zderzają się w dziele genezyjskim, z drugą podstawową formą eschatologiczną – dynamiczną, heraklitejską. Jej wcielenia to obrazy lotu, strumienia ognia (ducha), światła, złotego łańcucha, girlandy żurawi... Lot prowadzi do „celu finalnego", ale poeta ukazuje wyraźnie – po nakreśleniu „twardej", ostatecznej formy świata – dalszy lot, dalszy łańcuch metamorfoz, którego ogniwem, punktem krystalizacji jest słońce, czy Jerozolima.

Linearny, dynamiczny symbol eschatologiczny ujawnia dwa podstawowe aspekty świata oglądanego w perspektywie apokaliptycznej. Obraz ten – substancjalny, prowadzący wyobraźniowo w nieskończoność – naocznie ukazuje fundamentalną

---

40 Zob. J. N. D. Kelly: *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 1988, 347-361; P. Evdokimov: *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 420-427, *Encyklopedia Katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1985, s. 755-757.

41 Właśnie te symbole negatywne są kontynuacją, opisanych przez Marię Janion, symboli „egzystencji zamkniętej z przedmistycznego okresu twórczości (zob. M. Janion: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*, w: *Słowacki mistyczny*, pod. red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981, s. 324-332). W okresie mistycznym udało się Słowackiemu stworzyć pozytywne symbole sferyczne, których wcześniej brakowało.

42 L. Zwierzyński: *Tragizm w dramatach mistycznych Słowackiego*.

właściwość ducha, jako bycia, egzystencji nieskończonej, niewyczerpanej, niepoddawalnej znieruchomieniu, statyczności. Ale te materializacje ruchu, lotu, nieskończonej linearności pełnią inną jeszcze, istotną funkcję – zapewniają w przemieniającym się (skokowo – taki jest model źródła, rozwoju w mistycznej poezji Słowackiego) świecie ciągłość, swoistą dynamiczną stałość, nieskończone „dzianie się".

Można w wizji genezyjskiej dostrzec jak owe dwa antynomiczne, biegunowe wyobrażenia, symbole eschatonu (parmenidejski i heraklitejski), niepowstrzymanego wybuchu buntu i harmonijnego kręgu „ukochańców Bożych", w niektórych momentach zbliżają się do siebie i przenikają. Z jednej strony widać dążność do materializacji wyobrażenia lotu, ruchu (tęcze, girlanda żurawi, złoty łańcuch), z drugiej widoczne są działania dynamizujące od wewnątrz symbole statyczne (okrąg). Tu podkreślić trzeba szczególnie wyraźną dążność do uruchamiania, dynamizowania wyobrażenia słońca. Widoczne jest to w obrazie kręcącego się wrzeciona (wizerunek Bogarodzicy w *Poecie i Natchnieniu*), wirujących słońc – warianty *Króla-Ducha* i liryk *Najpiękniejszy, najświętszy tron Boga...*, *Dzieje Sofos i Heliona*, a także w tekście głównym *Króla-Ducha*:

Słońce jakoby gaszona pochodnia,
Którą na niebie wichru Bóg zakręci,
(*Król-Duch* Raps. III, p. II, w. 432-433)

Podkreślić tu należy centralną, podstawową rolę słońca w szeregu wyobrażeń apokaliptycznych. Ono jedyne znaleźć można (w tej lub innej postaci) we wszystkich właściwie symbolach eschatonu: solarnym obliczu Chrystusa, słońcu Niewiasty apokaliptycznej, słoneczności Jeruzalem Niebieskiego, i przemienionej ziemi, a także w ostatecznych wyobrażeniach kosmosu. Tę centralną rolę słońce może spełniać dlatego, iż znajduje się na przecięciu, w miejscu łączącym różne szeregi symboliczne i wyobrażeniowe. Z jednej strony wiąże symbole chrystologiczne z szeregiem symboli kosmicznych, z drugiej – znajduje się (z natury swego obrazu) na złączeniu wskazanych dwóch podstawowych szeregów wyobrażeń apokaliptycznych (dynamicznych i statycznych). Jako krąg wyobraża pełnię, doskonałość, wieczność. Ale nawet w zwykłych swoich wizerunkach – jako płonący ogień, źródło promieni przenikających całą rzeczywistość – jest w oczywisty, naocznie sprawdzalny sposób, dynamiczne.

W rodzajach dynamizacji obrazów sfery, okręgu dostrzec można wewnętrzną biegunowość samego symbolu „parmenidejskiego". Niewątpliwie najbardziej je dynamizują obrazy wybuchu (rozpryskiwania się, „rozlatywania") zawarte w liryku *Patrz nad grotą...*, w *Królu-Duchu*, *Samuelu Zborowskim*; ekspresyjnie, gwałtownie unaoczniające ruch, przemianę bytów. Ale centralną rolę w eschatologicznej wizji genezyjskiej pełnią obrazy przeciwstawne, wyrażające skupianie, scalanie, konsolidację – symbole Saturna i pajęczyny. To w nich świat ostatecznie się przemieni.

Obrazy linearne i sferyczne łączą się i przenikają w konkretnych utworach. Girlanda żurawi przecina tarczę słońca (*Poeta i Natchnienie*), lot (i płynięcie) Dobrawny zmierza ku kręgowi Jerozolimy (*Król-Duch*). I wreszcie wyobrażenia najciekawsze – pierwsze w *Dziejach Sofos i Heliona*:

Globem słonecznym – w święte ostateczne cele
Lecący, między słońca – wyżej błyskawicy
Świętojańskiej... ogromni tej ziemi sternicy.
(*Dzieje Sofos i Heliona* rozdz. I, w. 82-84)

Drugie w scenie finalnej snu Dobrawny:

> Jak się w słoneczną gwiazdę świat rozpada,
> Jak drży i grozi ostatecznym końcem,
> I ducha twego wylatuje słońcem".
> (*Król-Duch* Raps. III, p. IV, w. 166-178)

Tu lot i kulistość, dynamika ruchu i doskonałość kształtu tworzą sekwencję dwóch stale odnawiających się i powtarzających postaci bytu, dlatego utworzyły jedno nierozerwalne wyobrażenie. W obu tekstach wskazane jest także istotne dla eschatologii Słowackiego – uwewnętrznienie ruchu i metamorfozy.

Antynomiczność symboli apokaliptycznych jest niezwykle ważna dla rozumienia wizji genezyjskiej. Unaocznia istotową transcendencję „celu finalnego" poza każdą skończoną formę, każdy ziemski kształt. Zakorzeniona jest zresztą w pierwowzorze – Biblii, gdzie obecne są dwa całkowicie przeciwstawne symbole ostatecznej postaci bytu ludzkiego. Z jednej strony obrazy zmartwychwstania – życia wiecznego, jako przedłużenia życia ziemskiego, materialne, konkretne, dotykalne. Z drugiej – wizja spotkania Boga „twarzą w twarz", obietnica „bogami będziecie", absolutna transcendencja poza czasem i przestrzenią, poza znanymi nam sposobami bytowania. Antynomia uniemożliwia odczytanie symbolu jako dosłownego „przedstawienia wieczności".

W wizji genezyjskiej ta antynomiczność dwóch podstawowych symboli apokaliptycznych znajduje rozwiązanie w trzecim, „ostatecznym" symbolu. Jego opisanie wiąże się z pominiętym dotychczas przeze mnie centralnym elementem wizji apokaliptycznej – obrazem Boga tronującego w niebie. Pisano już o nieobecności obrazów Boga Ojca w mistycznej poezji Słowackiego, które zastąpione są tu wizerunkami Chrystusa. Są wprawdzie teofanie z *Zachwycenia* i z wariantów *Króla-Ducha*, ale bliższy wgląd (analiza obrazów i języka) wskazuje, iż one również są raczej chrystofaniami. To wycofanie się z tworzenia wizerunku Boga jest świadomą decyzją, wyborem zgodnym z potężną, starą tradycją Wschodu do przedstawiania Boga transcendentnego wyłącznie w sposób apofatyczny – nie przez wskazywanie bytowych Jego cech, lecz przez negację, „odejmowanie" tych cech, które Go nie wyrażają[43].

Czy da się jednak wskazać takie „apofatyczne" obrazy Boga w poezji genezyjskiej? Jak się wydaje przynajmniej dwa symboliczne wyobrażenia zmierzają w tym kierunku. Pierwsze, w liryku *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...*, w którym nie ma wizerunku samego Boga, ale jego transcendencja dana jest pośrednio przez „*trans-sakralne*" cechy Bożego tronu:

> Jest to duch ogromnego wieszcza i człowieka,
> Wiatrak niby ze skrzydły jasno słonecznemi,
> Ciągle porywający świat kamienny w górę [...]
> (*Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...*)

Absolutne rozerwanie przez to wyobrażenie zwykłej, trójwymiarowej przestrzeni wizualnej stwarza tu ikonę Boga. Sam niezwykły wizerunek tronu uzupełnia skądinąd

---

[43] O apofatyczności jako ważnym składniku dzieła mistycznego Słowackiego pisał (na szerokim tle religii Wschodu) Pawlikowski. Zob. też o apofatycznej tradycji wschodu: Evdokimov: dz. cyt., s. 33-37, 223-228.

brakujący w moim „apokaliptycznym ikonostasie" obraz Boga tronującego. Drugi, jeszcze wyraźniej apofatyczny wizerunek Boga można odnaleźć w obrazie pajęczyny[44]:

> [...] oczy moje utkwione były w ciemność... w kąt izby mojej... gdzie w odbłysku słońca jesiennego świecił się krąg pajęczyny, podobny może i cieniowi wielkiego miesiąca...Środek koła, opuszczony przez pająka i pusty, był mi punktem i celem widzenia.
>
> W tym śrzodku, na zbiegu srebrnych promieni, wyobraziłem oczyma niewidzialny śrzodek ducha jakiego w spoczynku i w nieobjawieniu. (*List do Rembowskiego* W. 103-112).

Tu Bóg jest obecny w absolutnym mroku „nieobjawienia". W obrazie genezy i apokalipsy. W kontekście symbolu Saturna, obrazuje owa pajęczyna swym pustym centrum niebytową, niewyobrażalną już postać świata. Niebycie (tak bliskie później Leśmianowi – na ile wywiedzione z poezji Słowackiego?) jako symbol Boga i jako ostatni, „apofatyczny" obraz metamorfozy świata, jego kresu. Obecny także w finale *Samuela Zborowskiego* – gdy znika Adwokat (wcześniej znikło już „Ja"), potem (nie dopowiadając wyroku) – Chrystus, wreszcie – Zamojski. Ten ostatni odzywa się w ostatnim zdaniu dramatu[45], ale jego osoby już nie ma, nikt go nie widzi – jest tylko głos. Nie ujawnia się, nie istnieje w żadnej możliwej do przedstawienia (i zobaczenia) postaci. A przecież cały Sąd dzieje się w już w przestrzeni zaświatowej, transcendentnej, patrzą osoby-duchy i widzą jedynie apofatyczne niebycie. Takie jest ostatnie, apokaliptyczne słowo Słowackiego.

[44] Analizował ten obraz Ryszard Przybylski (*Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s.169-200)

[45] Dokładniej: koniec zachowanego tekstu dramatu.

Krzysztof Korotkich
(Białystok)

GENEZIS Z DUCHA JULIUSZA SŁOWACKIEGO JAKO SYNTEZA GENEZYJSKO-APOKALIPTYCZNEJ WYOBRAŹNI

> – Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową – kopuły niby niebios całych ogniami napełnionej – tak że w okropnym przestrachu mówiłem Boże Ojców moich – zmiłuj się nade mną –
> Boże Ojców moich bądź mi litośny![1]

> I wtóry Anjoł zatąrbił, a jakoby wielka góra ognia pałająca wrzucona jest w morze i zstała się krwią trzecia część morza /.../[2]

Znamienna wydawać się może – chociaż specjalnie już nie dziwi czytelnika – łatwość, z jaką kojarzy się pojęcie „myśli genezyjskiej" właściwie jedynie z twórczością Słowackiego. Tymczasem elementy „myślenia genezyjskiego" znaleźć można w wyobraźni wielu wielkich artystów czy filozofów, którzy bezpośrednio i nierzadko przekornie, herezjotwórczo sięgali do biblijnych korzeni, do *Księgi Rodzaju* (Blake, Swedenborg, O. Miłosz etc.). Sądzić by nawet można, że przylgnęła ona tylko do autora *Króla-Ducha*, i że to właśnie ona – imaginacja genezyjska – kształtuje charakter większej części, jeśli nie całego dorobku Juliusza Słowackiego. Nie jest więc wielką przesadą twierdzenie, że właśnie ta koncepcja była źródłową, najgłębszą inspiracją, określającą sposób oglądania i opisywania świata w okresie zwanym „mistycznym". Wiele prac krytycznych, poświęconych *Genezis z Ducha*, jasno i wyczerpująco zajmuje się poetyką i imaginarium dzieła, dlatego nie jego szczegółowa interpretacja będzie tematem niniejszych rozważań, nie próba jakiegokolwiek usystematyzowania głosów temu zagadnieniu zgodnie poświęconych, ale nieśmiałe oglądanie zagadnienia idei genezyjskiej w kontekście znaczeniowej pełni, jaką nadaje jej – jakże popularna w epoce – Apokalipsa..

1 Wszystkie cytaty z *Raptularza* Słowackiego podaje się za wydaniem: *Raptularz 1843–1849*, opr. edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996. W nawiasie oznaczono literą R oraz numer strony. Tu: strona 74. Pisownia oryginalna.

2 Apokalipsa św. Jana, cyt. za: *Biblia* w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 r., transkrypcja typu „B" oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000, s. 2408 (rozdz. VIII, w. 8). Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

Nie może być szczególnie odkrywcze przypomnienie, że pojęcia genezy i apokalipsy w głębokiej świadomości nie istnieją samodzielnie. To właśnie Biblia czyni je klamrą spinającą Boże dzieje Stworzenia, ukazuje *Genezis* jako Alfę procesu i *Apokalypsis* jako punkt kulminacyjny – Omegę. Przywołanie więc wątku genezyjskiego z konieczności uzmysławia istnienie motywu apokaliptycznego *et vice versa*. Taka czy inna metamorfoza biblijnych wyobrażeń apokaliptycznych rzutuje na rozumienie i waloryzację genezyjskich źródeł i odwrotnie. I tak jak pojęcie dobra istnieje – nabiera kształtów jasnych – dopiero w opozycji do zła, początek – w kontekście końca, tak też genezis odnajduje swoją pełnię semantyczną wyłącznie w kontekście apokalipsy. Powyższe, łączne rozumienie obu pojęć należy jednak łączyć w twórczości Słowackiego zawsze z ideą Księgi. Ona jedna może zamknąć w sobie tak obszerne kompleksy wyobrażeń, wyjaśnić symboliczne sensy, jakie się za nimi kryją. Kierunek właśnie takich rozważań podsuwa sam autor, wołając:

> O! księgo pierwsza stworzenia! wszystko w tobie jest niezgłębioną tonią wiedzy i prawdy! Wszystko spod zasłon odkrywających się z wolna dorastającym do synostwa Bożego dzieciom wyjaśniasz i pokazujesz! (DW, XIV, s. 58)[3].

Zaskoczyć mógłby więc ów obraz przedstawiający stworzenie świata na wzór pierwszej księgi biblijnej, wysublimowany, wykrojony z jakiejś całości, z pełni, bez kontekstu pozostałych ksiąg, a szczególnie ostatniej. Nie do końca jasny, a nawet chyba też nieprawdziwy okazałby się być wizerunek świata ukształtowanego wyłącznie na fundamentach samej genezyjskiej „Nieśmiertelności Ducha" – wizerunek statyczny, pozbawiony dynamiki i wewnętrznej teleologii. A jeżeli ów Duch zmierzałby, to dokąd? – chciałby spytać nieraz czytelnik.

1. Księga Genezis

Punktem wyjścia niniejszych rozważań mogłyby się stać niektóre finalistyczne wyobrażenia ujawniające się w na pozór spójnej oraz logicznej – a mimo wszystko – jakoś prowokującej całości, jaką jest *Genezis z Ducha* Słowackiego. Powiedzmy wprost – w wielu miejscach autor wyraźnie kreuje obraz końca, zagłady (duchowej i cielesnej) człowieka i innych bytów, przedstawia upadek jako nieuchronny cel wielu istnień.

Lektura *Genezis z Ducha* prowokuje do wielu pytań, najbardziej jednak „niestosowne" wydają się te, które dotyczą całkiem innej materii, z natury swej nie przystają do tego „optymistycznego" utworu. Jak bowiem bez zdziwienia pozostawić fakt znacznego nagromadzenia określeń dotyczących śmierci, ofiary, zniszczenia? Pyta autor na przykład Pana, Stwórcę: „Kazałeśli duchowi samemu zniszczyć się? czy przerażony sam walił na siebie wybudowane sklepienia?" (DW, XIV, s. 48). W innym miejscu mówi znów o duchach, które: „**Ofiarowały się na śmierć**" (DW, XIV, s. 48). Tak miałoby wyglądać stworzenie? Okryte cieniem śmierci i ofiary? Odpowiedziałby kto, że nie dotyczy to duchów bezpośrednio, nie mogą być one przecież z natury swej ani śmiertelne, ani też w inny sposób zniszczone. A jednak na samym początku autor ucieka się do budowania obrazu takiej struktury wszechświata, w której fundamentach znalazłaby swe miejsce koniecznie właśnie śmierć. Księga Rodzaju

[3] Utwory J. Słowackiego cytowane są według wydania *Dzieł wszystkich* pod red. J. Kleinera, W. Floryana, Wrocław 1952–1976. W nawiasie podaję numer tomu (cyframi rzymskimi) oraz numer strony (arabskimi). Wszystkie wyróżnienia w cytatach moje – K. K.

nie jest także bynajmniej wolna od obrazu śmierci. Zalążek jej i jasną zapowiedź słyszymy w gniewnych słowach Stwórcy, wypędzającego pierwszych ludzi w sferę niższą, słowach określających „śmiertelny" status upadłego człowieka. Pierwsi ludzie upadli z powodu nieposłuszeństwa, duchy genezyjskie upadły z powodu lenistwa. O ile nadmierna aktywność, ciekawość Ewy i Adama stała się przyczyną kary, o tyle pasywność duchów według Słowackiego była powodem ich zagłady.[4]

Wbrew oczekiwaniom to nie samo tylko życie dominuje w romantycznym „traktacie" o stworzeniu świata, lecz tworzą go również „twarde osty" i „kir śmiertelny":

> Na **obumarłe** więc kształty pierwszego stworzenia, na **skamieniałe ciała dziwotworów morskich** wleciał słup ognisty, drugi niszczyciel i Encelad walczący z żywotem... czoło jego chmurami uwieńczone **lunęło potopem** – nogi ogniste wysuszyły morskie łożyska i przez wieki całe **paliła się ta ziemia, czerwonym pożarem świecąca Panu** na wysokościach, ona, która po wiekach duchem miłości przepracowana i rozpromieniona, **zabłyszczy ogniem dwunastu drogich kamieni, w rozpromie[nie]niach, w jakich ją widział Jan święty, na otchłani światów gorejąca**. (DW, XIV, s. 52)

Następuje tu bezpośrednie przejście od niszczycielskiej symboliki – ogień, woda – symboliki kary, *inferno* do biegunowo odmiennych sensów, jakie przywołuje obraz Nowej Jeruzalem z Apokalipsy świętego Jana, oparty na takim samym obrazowaniu (ogień, światłość gorejąca). Zaraz potem poeta dodaje, oddalając się od mrocznej tonacji zagłady: „O! duchu mój, w bezkształcie więc twojego pierwszego zawiązku była już myśl i uczucie" (DW, XIV, s. 52). Mówi się więc wyraziście w tym miejscu o stworzeniu, bo i „pierwszy zawiązek" i „bezkształt" się pojawia, i zdziwienie nad duchem, który czuć się uczy. Ale najpierw zostanie przywołany święty Jan jako autor *Objawienia*. Pojawiają się wprawdzie obrazy powoływania kolejnych duchów, ich ciężkiej pracy nad stwarzaniem świata, kształtowaniem, ale przed każdym stworzeniem nastąpić muszą nieodwołalnie zniszczenie i śmierć. „**Umierać więc i zmartwychwstawać duchy**" poczęły, najpierw umierać, a później zmartwychwstawać – nie odwrotnie. Gdzieś gubi się sielski i majestatyczny obraz stworzenia, jaki znamy z Księgi Rodzaju. Kierunek myślenia biblijnego z Księgi Rodzaju, ów wektor kreacji skierowany w stronę powoływania do istnienia, nastawiony w kierunku życia, napełniania przestrzeni kolejnymi roślinami i zwierzętami, w wizji romantycznej ulega odwróceniu, wskazując na zniszczenie i upadek jako pierwotne, przed-zbawcze i przed-genezyjskie warunki rozwoju. Jest to wizja, która przywołuje kolejne aluzje do słów św. Jana, do jego charakterystycznej retoryki, związanej chociażby z zastosowaną w Objawieniu anaforą („oto"), z parataksą, lecz

---

[4] Wypadałoby w tym miejscu przywołać także inną „klasyczną" wizję stworzenia i upadku. Wersja gnostycka w istocie swej jest pesymistyczna, ukazuje kosmogonię jako Upadek i rozdzielenie:

> Obok istniejącej od samego początku „pogodnej i przyjaznej Światłości" ukazuje się „stopniowo w dół zdążająca, okropna ciemność, poskręcana i wijąca się, tak iż porównałem ją do węża. Następnie zmieniła się Ciemność w wilgotną Naturę (*physis*), popadła w niewypowiedziany zamęt, wzbiła w górę dym jak z ognia i dał się słyszeć nieopisanie żałosny głos... (...). Wówczas z dążących w dół elementów natychmiast wytrysnęło boskie <<Słowo>> (*logos*) w czyste stworzenie Natury (*physis*) i połączyło się z demiurgicznym <<Rozumem>> (*nūs*), z którym było ono identyczne. A nierozumne, dążące w dół elementy Natury pozostawione zostały samym sobie, tak iż były samą materią (*hylé*).

– K. Rudolph, *Gnostycka kosmologia i kosmogonia*, przeł. S. Cinal, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy", nr 2, s. 23 oraz 24 (fragmenty pisma *Poimandres*).

także suponuje związki z symboliką apokaliptyczną, zmierzającą tutaj do rewokacji obrazów biblijnych:

> A oto na niebiosach drugi krąg duchów świecących, kręgowi ognia podobny, lecz czystszej i odkupionej natury, anioł złoty z rozwiniętymi włosami, silny i porywający, uchwycił jedną garść globów, zakręcił nią jak tęczą ognistą i porwał za sobą. (DW, XIV, s. 48).

Pochodzenie wspomnianych słów dobrze jest znane: poeta wprost przywołuje owego smoka apokaliptycznego, który część gwiazd z nieba strąca i „rzuca je na ziemię":

> I ukazał się drugi znak na niebie: a oto Smok wielki, rydzy, mający siedm głów i rogów dziesięć, a na głowach jego siedm koron, a ogon jego ciągnął trzecią część gwiazd niebieskich[5].

Katastrofizm kosmiczny łączy się jednak zaraz u Słowackiego z inną katastrofą, autor bowiem wspomina jeden z pierwszych dramatów człowieka, pamięć poety sięga ku pierwszej ludzkiej zbrodni –

> ...duch albowiem, doskonalszy kształt sobie wysłużywszy, uczuł podległość porzuconej przez siebie formy, wzgardził nią i najczęściej położył się **jak Kaimita**, aby gryzł mózg i ocierał usta krwawe włosami swojego młodszego brata. To było **pierwsze kaimostwo natury**, szkodliwe wyższemu duchowi... (DW, XIV, s. 53).

Dynamika pierwszej księgi biblijnej, pierwszy grzech, wygnanie, pierwsze morderstwo i napiętnowanie – wszystko to przedostaje się oczywiście do wizji poetyckiej Słowackiego, uzupełniając jego historię stworzenia o całą ohydę ludzkiej „kaimowej natury" – nieobcej, jak się wydaje, bytom duchowym[6]. W dalszej części napotkamy nawet „bezłady wężowego królestwa" – czy można uwierzyć, że mowa tu o jakimkolwiek wężu i przypadkowym królestwie? Zapewne nie, bo poeta w swoim wywodzie zwraca uwagę na to, że „w historii ludzi powtórzyła się jak w zwierciadle cała historia ducha w przyrodzeniu". Cała historia, czyli od jej początku, od prehistorii kuszenia pod drzewem poznania dobrego i złego, aż po zwycięstwo pomysłodawcy owego kuszenia... Pod drzewem – czyż nie tym, które staje się punktem źródłem kolejnych obrazów Słowackiego?... A może chodzi o inne, pod które przyszedł wielki tłum ludzi głodnych –

> ...pod jedną dziką gruszę, gęsto wszakże obrodzoną, choć złe i gorzkie owoce płodzącą, i najadłszy się do sytości ludzie oni pod drzewem zasnęli...
> I przyszedł anioł – a zbudziwszy spiące rzekł... idźcie dalej – a o milę znajdziecie drzewo – słodkie – i zdrowsze ku pokarmowi... i obfite bo ciągle latem i zimą rodzące...

---

[5] Ap 12, 3-4, s. 2412.

[6] Słowacki nie jest jednak jednym z tych interpretatorów zabójstwa Abla, którzy usprawiedliwialiby Kaina – jak Byron w dramacie *Kain*, przedstawiając niemal współczesną wersję zbrodni w afekcie, psychologicznie usprawiedliwionej. Człowiek Słowackiego bowiem – tak jak ma swój duchowy rdzeń – posiada zakodowany w sobie instynkt niszczenia, agresji, furię mordu, która... przyspiesza dialektyczny postęp, bieg Ducha ku Jeruzalem. Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s. 33:

> Zabójstwo jest aktem, który daje się wyjaśnić i przynajmniej częściowo usprawiedliwić, natomiast morderstwo jest nie do usprawiedliwienia; pierwsze wynika z jakiegoś „interesu", drugie jest bezinteresowne. (...) Pierwszą bezinteresowną zbrodnią ludzkości było zabicie Abla.

– Kain Byrona jest zabójcą, Ludzie-kaimici Słowackiego to mordercy osadzeni u swych podstaw w „kaimowym" uniwersum Natury.

> Więc niektórzy, starzy i zmordowani rzekli... nam tu jest dobrze, a dalej iść nie chcemy – bo ani sił ani apetytu świeżego nie mamy; przed zimą zaś spodziewamy się że pomrzemy, więc trud nasz byłby daremny, a nogi byśmy po krzemieniach pozakrwawiali...
> A tłum młodych powstawszy ze snu poszedł za aniołem, i trud poniósł z wesołością. Przypowieść ta jest o hrabiach i książętach tego świata – a drzewo jest drzewo niewoli – a te drugie jest drzewo wolności ducha... a my jesteśmy którzy ze snu wstajemy na drogę ochotnie. (R, s. 256).

Topos drzewa, którym posługuje się poeta, nawiązuje zarówno do Księgi Rodzaju, jak i do *Objawienia* św. Jana. Są w tej wizji bowiem i zakazane owoce, które człowiek zjada, ale też w konsekwencji gorzki owoc śmierci i w końcu ostateczne szczęście, jakiego zakosztują sprawiedliwi po Sądzie Ostatecznym. Obrazy rajskie, z pierwszych ksiąg biblijnych, uzupełnić można byłoby jeszcze o, wspomnianą przez poetę w dalszej części rozważań, „księgę Mojżeszową", w której odnajdziemy opowieść o tym, jak człowiek „przez liść figowy (...) pierwsze robi odzienie" dla siebie (DW, XIV, s. 56). Przez cały jednak czas dominować będzie świadomość wszechobecnej w tekście śmierci, przenikającej – tak w konsekwencji niejednoznaczną, niejednowymiarową – radość stworzenia. Pojawiający się „smok ognisty, o którym do dziś dnia jest w duchu ludzkim, niby jakaś pamięć ciemna i pełna przerażeń?..." (DW, XIV, s. 55), zniekształca wszelkie złudzenia spokojności, jakich domagać by się można było od „genezyjskiej" księgi Słowackiego. I prowokuje to pytanie – czemu ma służyć takie przenikanie się obrazów, skąd ów obraz stworzenia trawionego przez śmierć, dlaczego rodzi się ono właśnie ze śmierci?[7]

Oscylowanie między stwarzaniem życia a jego niszczeniem, między początkiem i końcem jest nieustanną próbą wydobywania owej najgłębszej myśli, na jaką chciałby wskazać poeta. Chodzi tu o dwubiegunową, g e n e z y j s k o - a p o k a l i p t y c z n ą p e ł n i ę i s t n i e n i a, wpisaną już w strukturę Biblii, a potem w strukturę *Genezis z Ducha*, której celem, najważniejszym zadaniem powinno być opisywanie życia w całej jego istocie, w całej pełni. Musiałaby taka Księga zawierać – powołując się na teorię Schlegla – „odniesienie całej kompozycji do wyższej jedności niż owa jedność litery – którą często pomija i może pomijać – poprzez związek idei, poprzez duchowy punkt centralny"[8].

Słowacki odnajduje taki duchowy punkt centralny, ową *wyższą jedność* nie – jak można by oczekiwać – w pojedynczym motywie stwarzania, do czego sam odwołuje

---

[7] Por. opis J. Gromadzkiego, *„Genezis z Ducha" a teorie ewolucji przyrodniczej*, „Przegląd Humanistyczny" 2000, nr 1/2, ss. 57-58:

> [...]śmierć jest zaś aktem prowadzącym do kolejnych wcieleń. Umożliwia ona duchowi wspinanie się na coraz wyższe szczeble „drabiny życia", aż do postaci człowieka, będącego celem ewolucji. Od tego etapu droga prowadzi przez „kosmos duchowy" do Bóstwa.

I dalej (s. 60):

> U poety bowiem duchy obdarzone są przez Boga niezniszczalnym atomem, będącym źródłem kształtów, które duch sobie tworzy. Dzięki temu mogą przetrwać katastrofy, za pomocą których Bóg zmusza „zaleniwiałe duchy" do doskonalenia się i tworzenia wyższych form. Mogą być to trzęsienia ziemi, pożary lub potop.

– Wątki genezyjskie i apokaliptyczne łączą się więc u Słowackiego z ewolucjonizmem i teorią katastrof ówczesnych przyrodników (także nierzadko mistycyzujących): Karola Bonneta, Jean-Baptisty Lamarcka, Georgesa Cuviera, Jacquesa Boucher de Crevecoeur de Perthes.

[8] F. Schlegel, *List o powieści*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opr. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 193. Podkr. moje – K. K.

się w temacie, w tytule utworu, ale w specyficznym połączeniu dwóch motywów: genezyjskiego i apokaliptycznego. Przenikanie się tak zarazem sprzecznych i nierozdzielnych wyobrażeń życia i śmierci uzasadnia więc liczne odwołania do idei księgi, która z założenia mówi o pełni, o jedności. Częścią tej pełni-jedności okazuje się także śmierć, domykająca akt stworzenia. Stylizacje apokaliptyczne, odwołujące się do obrazów klęsk, plag, masowej śmierci nie zawieszają się – jak już mówiliśmy – w próżni, nie mogą istnieć samodzielnie. W odosobnieniu nie mogą pozostać także patetyczne, wzniosłe, surowe w swojej podniosłości obrazy genezyjskie. Domagają się one współistotnych, wywołujących trwogę scen zagłady[9].

Zamysł taki nie jest jednak pozbawiony porządku, nie oznacza chaosu – przeciwnie – „system" poety staje się projektem, wizją całości stworzenia, oglądanego w pełni jego istnienia, a nie – jak w czytanej jednowymiarowo Księdze Rodzaju – w punkcie, z którego wychodzą wszystkie idee skierowane wyłącznie na witalną, dynamiczną radość istnienia. Wyobraźnia *Genezis z Ducha* to nie jeden tylko, narzucony punkt, z którego oglądany jest świat, ale wielość możliwych perspektyw.

Można porównać to do pulsowania bytu, do kosmicznego oddychania, w trakcie którego wyróżnilibyśmy: 1. statyczny początek, 2. dynamiczne istnienie, trwające aż po 3. znów statyczny kres, od którego rozpocznie się powrót do źródeł, przez 4. dynamiczne istnienie – ze śmierci zrodzone, ku 5. kolejnemu statycznemu punkowi, z którego rozpoczęło się pulsowanie.

Słowacki ukazuje więc tajemnice kolejnych rozbłysków istnienia, jego ciągłe samostwarzanie i nieustanne samozanikanie. Najważniejsza byłaby jednak przemiana przez śmierć, niezbędna dla ciągłości „łańcucha form" (DW, XIV, s. 56). Ewangeliczne ziarno, które obumiera, by później zmartwychwstać, przypowieść Słowackiego o drzewie, pod którym jedni muszą umrzeć, aby szli dalej inni, czy wreszcie sam Chrystus, dający świadectwo i życia, i śmierci – stają się w utworze Słowackiego nieodzowną ilustracją konieczności przejścia do prawdziwego życia. Dodajmy: wyłącznie przez apokalipsę śmierci.

Jest to jednak wizja w ostatecznej perspektywie optymistyczna. Gdybyśmy zaś musieli szukać dla niej jakiegoś określenia, powiedzielibyśmy, iż jest to wizja, która, gdy się nawet rozpoczyna przedstawieniem „...podziemnych krolestw i katakumb, gdzie trupy drugiej formy leżą, często na długość motyki od nas odległe, ale długością wieków niezliczonych podzielone od żyjącego dziś świata" (DW, XIV, s. 54), gdy więc nawet rozpoczyna się feerią piorunów niszczących i smoka, i bestię, to jednakowoż zawsze ponura aura ustępuje w końca miejscu radości drugich narodzin – z Ducha.

---

9 Zupełnie niedramatycznie przedstawia zarówno temat kosmogonii, jak i śmierci Platon. Zob. Platon, *Timajos. Kritias*, przeł., wstępem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1986, s. 36:

> Ponieważ Bóg chciał, aby wszystko było dobre, a nie było żadnego zła, o ile to możliwe, dlatego ujął cały zasób rzeczy widzialnych, które nie były w stanie pokoju, lecz w bezładnym i chaotycznym ruchu, i wyprowadził je z nieporządku, bo uważał, że porządek jest bez porównania mniejszy od nieporządku.

I dalej w *Timajosie* czytamy o kresie (s. 111-112):

> W końcu, gdy rozluźnione wskutek zmęczenia więzy, które łączą ze sobą trójkąty szpiku, nie są w stanie opierać się dłużej, wtedy słabną także więzy duszy, a ta uwolniona w sposób, który odpowiada jej naturze, ulatuje z radością, bo wszystko to, co jest przeciwne naturze, jest bolesne, a to, co się zdarza zgodnie z naturą, jest przyjemne.

Słowacki wielokrotnie przywołuje w swoich utworach symbolikę solarną, której w *Genezis z Ducha* raczej ostentacyjnie nie eksponuje. Ekwiwalentem obrazu słonecznego Boga mogłaby się stać w utworze owa pulsująca zasada istnienia kosmosu, pojawiającego się i umierającego bytu. Gdyby ująć ją jako obraz słońca wędrującego po niebie, moglibyśmy powiedzieć, że poeta zaczyna od wizji zachodzącego słońca, rozlewającego swoje niepokojąco czerwone strumienie, znane chociażby z *Króla-Ducha*. Na marginesie przypomnijmy, ileż w *Królu-Duchu* nawiązań do ostatniej biblijnej Księgi... A słońce? – w pismach poety często występuje ono w parze z symboliką funeralną:

Teraz pod żadną światową się władzę
Nie mogę poddać – nie przeto żem dumny
Ale że duchy bezsenne prowadzę
Przez wielkie słońca i przez wieków trumny (R, s. 223).

W innym miejscu poeta dopełnia solarną wizję eschatologicznym obrazem własnego losu, wyprowadza swą myśl od sceny zachodzącego słońca, dochodząc jednak nieodmiennie do refleksji nad zmartwychwstaniem:

Dusza się moja zamyśla głęboko,
Czuje, że tu **jak słońcu zajść potrzeba**,
A innym ludziom zabłysnąć na oko...
#
Jakiego kraju i jakiego nieba
Światło... powita mię **w progu żywota**?
Nie wiem – lecz radbym żył z polskiego chleba... (R, s. 222).

Eschatologiczny akcent powyższych słów związany jest ze świadomością przemiany duchowej człowieka. W niekończącym się ruchu słońca, w jego śmierci i zmartwychwstaniu poeta odnajduje uniwersalną drogę wszelkiej przemiany. Owa eschatyczna metanoia oscyluje więc zarówno pomiędzy symboliką życia, jak i śmierci, pełnię odnajdując, jak w *Próbach poematu filozoficznego*, dopiero w idei przejścia – przez cierpienie i śmierć – w idei ewolucji, ku mistycznemu światłu, co jest „obietnicą przyszłej jedności z Bogiem, gdy wyłoniony przez prace ducha świat spotka się z nim w nieskończenie głębokim Centrum”[10]:

Człowiek jest ziarno – przed wieki poczęte
Z ducha – a słońce jest w każdym człowieku
Dziś jeszcze wielkie – równe globom – święte...
Słońce wisiało na Golgoty ćwieku
I Słońce było w grobowiec zamknięte, (DW, XV, s. 103).

Genezyjska ofiara duchów, ofiara człowieka-ziarna, ale także ofiara Słońca-Chrystusa na krzyżu i ofiara Polski – otóż wszystkie one, można by chyba tak powiedzieć, mają jakiś punkt wspólny, który określałby sens ofiary w ogóle. Maria Cieśla-Korytowska podkreśla, iż „los Polski jest tożsamy z losem Chrystusa, stanowi pewien etap realizacji zbawienia świata, etap konkretny i historyczny, w którym Bóg został

[10] Por. W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 88. Por. także: A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.

wcielony"[11]. Mesjańska idea Polski, pojmowana w kontekście jej martyrologii, okazuje się chyba bardziej jednak w tym miejscu wizją eschatologiczną oraz teleologiczną. Byłby ów mesjanistyczny wątek, pojawiający się wielokrotnie w *Genezis* w postaci chociażby (oczywistych) nawiązań do ksiąg Starego Testamentu, także Mojżeszowej Księgi Wyjścia, przypomnieniem o Boskiej proweniencji Polski i Polaków, a także podkreśleniem wyznawanej w pismach genezyjskich filozofii cyklu. Oznaczałby on także próbę stworzenia swoistej Księgi Przemian, wizji ewolucji opartej na zasadzie optymistycznej historiozofii. Ma to głęboki sens, gdy pamiętamy o ognistym słupie-Aniele ochraniającym naród wybrany przed wojskami faraona, a także otwierającym morskie czeluście w pamiętną Wielką Noc, aby ów wybrany naród uwolnić z egipskiej niewoli:

> Na obumarłe więc kształty pierwszego stworzenia, na skamieniałe ciała dziwotworów morskich wleciał **słup ognisty,** drugi niszczyciel i Encelad walczący z żywotem... czoło jego chmurami uwieńczone **lunęło potopem – nogi ogniste wysuszyły morskie łożyska**... (DW, XIV, s. 52).

Słup ognisty oraz „osuszone" morze wywołują poniekąd oczywiste skojarzenia z biblijnym opisem wyprowadzenia Żydów z Egiptu, który, przypomnijmy, Słowacki nieco wcześniej przywołuje:

> Oto zapozywam przed Ciebie, Boże mój, te kryształy twarde, pierwsze niegdyś ciała ducha naszego, dziś już przez wszelki ruch opuszczone a jeszcze żywe, chmurami i piorunami ukoronowane: bo to są Egipcjanie pierwszej natury, którzy na lat tysiące ciała sobie budowali, ruchem pogardzili, w trwaniu i w spoczynku rozmiłowali się jedynie. (DW, XIV, s. 48).

Wprawdzie można by odnaleźć wyraźniejsze, bardziej bezpośrednie ślady obecności Księgi Wyjścia w innych utworach Słowackiego[12], w których autor będzie próbował wyjaśniać, jak „się ma rozumieć owa Mojżeszowa niesprawiedliwość, którą on czuł z natchnienia, że była w świecie duchowym sprawiedliwością..." (DW, XIV, s.55), wyjaśniać, jak należy rozumieć nasz narodowy mesjanizm, to uwagę naszą po-

[11] M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna: Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989, s. 80.
[12] Przywołajmy choćby *Próby poematu filozoficznego*, gdzie poeta kreśli obraz ucieczki Żydów z Egiptu:

Ale gdym dotknął Boga... serce moje mężne
Powstało... bo to Pan Bóg, który mię po fali
Z Egiptu wyprowadził...
    Wyście go czekali
[...]
    Wiatry, jako szkła pogodne,
Ale duchami lwiemi rozwścieklone, głodne,
Napadały – i wielkie chłopy pierworodne,
Niby lwy... naprzód w łożach wszystkie wydusiły,
A barankową – młodą, niewinną, gardziły
Krwią – dla wielkiej powagi, która jest naturą
Lwią. – I przez dom Judejski przenosiły górą
Nie szkodząc – lecz ognistym podobne rumakom
        Dom taki przesadzały: Ani więc tym znakom
        Paschalnym – które pisać zleciłem na wrotach,
        Nie dziwcie się – duch w plagach zwierzęcych –
            a w grzmotach
        Bóg był człowiek.   (DW, XV, s. 130-131).

winien wzbudzić także inny aspekt owych biblijnych nawiązań. Należy z pewnością zatrzymać się dłużej nie tylko przy „onym Noem, który do Arki zbudowanej nie wpuścił jaszczurów i słoniów olbrzymich" (DW, XIV, s. 55), czy też przy owym Kaimicie, który „gryzł mózg i ocierał usta krwawe włosami swojego młodszego brata" (DW, XIV, s. 53), albo przy jakże częstym w dziele imieniu Chrystusa. Pojawiają się w *Genezis* liczne nawiązania do antyku, do mitologii, wszystko zaś pozostaje w stanie symbiotycznej równowagi znaczeniowej. Różne motywy wzajemnie się tutaj oświetlają i semantyzują; Księga Genezis precyzuje, kształtuje sensy Księgi Apokalipsy i na odwrót. Przypominająca nieregularną konstrukcję sylwiczną „bluszczowata" formuła dzieła, jaką Słowacki stosuje kreśląc obrazy: od Ksiąg Mojżeszowych, przez psalmy, Ewangelię ku – właśnie – Objawieniu św. Jana, ma niektóre cechy *bricolage'*u[13].

Przywołany wcześniej fragment *Genezis*, wyprowadzający myśl z edeńskiego ogrodu („pierwsze kształty"), poprzez, jak możemy domniemywać, Księgę Wyjścia, zwieńczony zostaje nawiązaniem do Objawienia św. Jana. Przedstawia poeta zwięzły a jasny rys własnego objawienia, będącego na próbą ogarnięcia dziejów w całej ich pełni:

> ...paliła się ta ziemia, czerwonym pożarem świecąca Panu na wysokościach, ona, która po wiekach duchem miłości przepracowana i rozpromieniona, za**błyszczy ogniem dwunastu drogich kamieni, w rozpromie[nie]niach, w jakich ją widział Jan święty**, na otchłani światów goręjąca. (DW, XIV, s. 52).

A święty Jan, przypomnijmy jeden z najbardziej znanych obrazów *Objawienia*, widział wielki znak na niebie:

> Niewiasta obleczona w słońce a księżyc pod jej nogami, a na głowie jej korona z gwiazd dwunaście. (Ap 12, 1).

Powstaje w ten sposób swoiste napięcie semantyczne między poszczególnymi księgami biblijnymi, będącymi dla poety inspiracją podczas tworzenia nowej Księgi Genezis, a Apokalipsą, która w istocie weryfikuje sens większości poetyckich obrazów. Rodzi się dialog między tym, co genezyjskie, a tym, co apokaliptyczne.

2. Apokalipsa

Synteza myśli genezyjskiej i apokaliptycznej tworzy pomost między nieodgadnionym początkiem a zatrważającym końcem. Obie myśli i struktury mityczne zarazem, ta genezyjska i ta apokaliptyczna, uzupełniają się oraz antycypują wzajemnie, ale też – w owym cyklu przemian, nawzajem się inicjują (także w myśli i wyobraźni czytelnika). W ten oto sposób dzieło stworzenia inicjowałoby proces „twórczej" apokalipsy, która – gdy tylko się rozpocznie, zapowiadałaby odnowę poszczególnego

---

[13] Formuły użył J. Ławski w szkicu poświęconym *Janowi Bieleckiemu*: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii" Malczewskiego w „Janie Bieleckim" Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 3, s. 77-113. Badacz zwraca uwagę m.in. na problem odwołań intertekstualnych. Uczeni – śladem formuły XIX-wiecznej – zwykli ujmować tę cechę imaginacji w metaforę „bluszczowatości". Problem *Jana Bieleckiego* byłby w tym wymiarze problemem całej twórczości Słowackiego (s. 79). Przedstawia ponadto interpretator propozycję ujęcia (części) twórczości Słowackiego w modelu chaosu, którego istotę stanowi to, że w ogromnym uniwersum lekturowych doświadczeń poety (mitów, toposów, symboli, całych dzieł) pojawia się taki mit, taka historia, która wyzwala impuls twórczy, poeta zaś dokonuje przemyślanego wyboru materiału mityczno-symbolicznego i z jego pomocą konstruuje własną opowieść, niejako równoległą wobec tekstu będącego impulsem (zawierającą np. ironiczne odbicia i parafrazy jego części), ale zbudowanego z innego materiału literackiego (s. 83).

jestestwa i w końcu całego stworzenia. Koło metamorfoz – bez określonych cezur – toczyć się będzie nieprzerwanie, jako doskonały wytwór Boskiej i poetyckiej wyobraźni.

Wyobraźnia jednak nie może być pozbawiona pierwiastków emocjonalnych i osobistych[14]. Gdzieś więc rwałaby się nić filozoficzna tekstu opisującego dzieje przemian wszechświata i ludzkości, natomiast zaczynałaby się w pewnym miejscu myśl podporządkowana ekspresji kondycji duchowej poety, jego lękom, nadziejom, radościom i smutkom... Ewolucja nastrojów, podległa w znacznej mierze konstrukcji obrazu pulsującego Bóstwa, wchodzi z nią w rezonans, objawiając – najczęściej ponurą – wizję wnętrza człowieka. Przypomnijmy chociażby fragment przedmistycznej *Godziny myśli*:

> Karmił się marzeniami jak chlebem powszednim,
> Dziś chleb ten zgorżkniał, piołun został w głębi czary.
> Do szkieletu rozebrał zeschłe myśli ciało,
> Odwrócił oczy, serce już myśleć przestało. (DW, II, s. 80)

Dialektyka emocji jest jak równia pochyła – zmierza ku ciemnej przepaści. Dramatyzm nie wyraża się jednak w symbolicznym szkielecie myśli czy w apokaliptycznym smaku piołunu (tak się przecież będzie nazywać niszcząca gwiazda, co zatruje wodę na ziemi)[15], ale wyraża się w ogarnięciu wzrokiem wyobraźni pewnej całości – znów: od początku do końca, od dzieciństwa ku śmierci, ku tej ponurej tu perspektywie, ku całości przepowiedzianej ustami dziecka. Bo:

> Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha,
> Ma sen całego życia...

Słowacki odnajduje wtedy zasadę, według której można odgadnąć rytm istnienia. Prosty to rytm, odpowiadający właśnie nastrojowi ducha. Według jego przemian dzia-

---

[14] Problem frenetycznej wyobraźni Słowackiego interesująco przedstawił A. Kotliński w książce *Mistrz „czerwonego rymu". Słowacki*, Warszawa 2000. Badacz zwraca uwagę na owo szczególne, bo przecież paradoksalne napięcie między ideą genezyjską a niezliczonymi obrazami krwawych śmierci:

> Szeroko pojęty „genezyjski ekstremizm", projektujący przemianę w strumieniach krwi, a gwałtowną męczeńską śmierć traktujący jako najpewniejszy szczebel duchowego rozwoju, jest fenomenem niezwykłym i złożonym. Fascynując swymi niebywałymi wizjami i zdumiewającymi poetyckimi „wiwisekcjami", równocześnie szokuje i poraża. Produkty „krwawej" wyobraźni są ponad wątpliwość tworami najwyższej poetyckiej próby – lecz przecież po dziś dzień odruch sprzeciwu budzić może myśl, że idee genezyjskie miały być wcielone w życie społeczne... (s. 5).

[15] Przypomnijmy szczególnie ekspresyjne obrazy z *Objawienia* Janowego:

> I zatrąbił Anjoł trzeci. I spadła z nieba gwiazda wielka, gorająca jako pochodnia, i upadła na trzecią część rzek i na źrzódła wód, a imię gwiazdy nazywają Piołyn. I obróciła się trzecia część wód w piołyn, a wiele ludzi pomarło od wód, iż gorzkie się stały. (Ap 8, 10-11).

Słowacki, nawiązując do biblijnych scen stworzenia i zagłady, czyni poetycki gest, polegający na skondensowaniu nie tylko dziejów świata (od jego początku, do samego końca), ale także na skierowaniu całego sensu istnienia, przemijania, całej kosmogonii w „strukturę" jednego umysłu. Wyobraźnia poetycka Słowackiego próbuje sprowadzać do wspólnego mianownika to, co teologia, filozofia i literatura przez wieki usiłowały rozpisywać w swych egzegetycznych dziełach. Ponieważ poeta dokonuje symbolicznych skrótów, dlatego też jego bohaterowie mogą przeżywać tajemnice zarówno stworzenia, jak i apokalipsy w sposób najbardziej „osobisty". Bohaterowie mają nie tylko „sen całego życia", ale – zaryzykujmy – również zdzierają zasłonę rzeczy przeszłych i rozwierają wrota eschatonu...

ła narracja, następują zmiany obrazowania. Fragment wiersza zaczynającego się od słów *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...* z okresu religijnego przełomu:

(...)
A gdy położę się – myślę o wstaniu
I myślę tylko o prędkim świtaniu,
I do świtania się nędzny kłopocę,
A skórę moją robactwo już stacza
I proch jest na niej – i w kawały pada... (DW, VIII, s. 419)

– ukazuje tę bipolarność imaginacji poety rozpiętej między biegunami współzależnych od siebie: życia i śmierci. Ukazuje w momencie, gdy wahadło istnienia przechyla się na stronę nicości. Mechanizm to nieobcy refleksji romantycznej w ogóle, żeby przywołać chociażby listy Krasińskiego, przesycone ciemną melancholią i apokaliptyką trawiącą poetycki obraz świata:

Żyłem jak galwanizowane trupy, **życiem z zewnątrz** zaciągnionym, bo **wewnątrz zawsze śmierć** była, śmierć mi znana, dotykalna dla mnie, a drugim niewidoma, ukryta przed nimi pod maską żywości (...)[16].

Wyobrażenie Krasińskiego na pewno nie jest w stanie unieść całej melancholii, jaką przesiąka zdecydowana większość jego utworów, paraliżuje natomiast swoją szczerością, bezpośredniością i głębią, z której wypływa, jakby z najciemniejszych, najbardziej ukrytych przed światem zakamarków zniszczonej duszy. Jakże daleko posunięta jest to melancholia, gdy pisarz – żywy przecież – mówi o swoim życiu w czasie przeszłym, a słowa jego jawić się mogą po namyśle raczej jako „autowiwisekcja" martwej duszy, niż wyznanie najcięższej choroby. Poeta rozdwojony na życie zewnętrzne i śmierć, która „wewnątrz zawsze", „dotykalna", „pod maską żywości", stawia diagnozę przyszłości, pisze prawie paranoiczny testament własnej wyobraźni. Wydawać się może czytelnikowi, że to azymut jego mortualnej filozofii trwania w świecie, w którym reguły gry określa właśnie podwójność: puste życie – i drapieżna śmierć. Na takiej konstrukcji opierają się – jak sądzę – fabuły dramatów Krasińskiego, a i w poezji staje się ona punktem wyjścia refleksji związanej z zagadnieniem nieustannego oczekiwania na śmierć. Lecz u Krasińskiego brak owego pulsującego współistnienia *Genezis* i *Apokalypsis*: jest tylko zdążanie ku nicości.

Słowacki czyni inaczej: pogrąża się w poetyckich stanach zadumy, lecz równocześnie zwiastuje czytelnikowi zasadę, jaka rządzi biegiem wszelkich rzeczy, ukazuje dwoisty, genezyjsko-apokaliptyczny los ducha:

W światło zbite u góry, w ciemność spodem zlane;
Tych ogniwa jak szczeble wschodów połamane,
Wiodą w światło idące, albo ciemność duchy,
I świat tworów w dwa takie rozłamany ruchy
Wiecznie krąży. (...) (DW, II, s. 82)

---

[16] Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970, list z 24 czerwca 1841 r. [podkr. moje – K. K.].

Jeszcze dobitniej tę współzależność Księgi Genezis i Apokalipsy wyraził Słowacki w wierszu adresowanym do Adama Czartoryskiego, gdzie związek stwarzania i niszczenia ma charakter zarówno osobisty, intymny, jak i narodowy:

Biada tym, które koniec znajdzie świata,
Że jeszcze ciała – takie jak my noszą:
Biada tym, które raz przez ogień kata
Dla prawdy Bożej – nie przeszły z rozkoszą;
Biada tym, którzy chcą jednego lata
Owoców... a o męczeństwo nie proszą...
Jak ty nie wziąwszy go czynem i pracą. (DW, XII, s. 229).

Potrójne „biada” odzywa się echem w liryku Słowackiego niemal z taką mocą, jakby źródło swe miało gdzieś jeszcze na wyspie Patmos, gdy św. Jan miał pisać swą Apokalipsę. Romantyk wykłada jednak serię nowych znaczeń. Mowa poetyckich „biada” nie jest już tylko wołaniem teologa, ale przekraczając granice biblijnych skojarzeń kieruje się także ku prywatnym, najbardziej osobistym sferom przeżywania – już własnej, duchowej – zagłady.

Anna Pilewicz
(Toruń)

POMIĘDZY *GENESIS* I *APOKALYPSIS*. O MOTYWACH TEATRALNYCH W *ŚNIE SREBRNYM SALOMEI* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

> Dopiero dzięki świadomości rozciągły w przestrzeni i czasie byt uzyskuje scenę, na której mógłby wystąpić.
>
> Rüdiger Safranski, *Zło. Dramat wolności*

I. *Apokalypsis*, *genesis* i srebrny sen

Calderonowska metafora *teatrum mundi* obecna we *Śnie srebrnym Salomei* odsyła do rzeczywistości efemerycznej – do nieustannie przenikających się światów: wyobrażonego i narzuconego – do Logosu i chaosu. Istota życia objawia się bohaterom dramatu właśnie w swojej nietożsamości, świadczącej także o ich twórczym potencjale. Możliwość użycia słowa, dzięki któremu postaci mogą zdystansować się do krwawych wydarzeń, wybór formy nadającej kształt chaosowi emocji, wskazuje na istnienie alternatywnego wymiaru, w którym dokonuje się jakby alchemiczna transformacja rzeczywistości doświadczanej w sposób empiryczny i bezpośredni. Ale niejednokrotnie to właśnie „śmierć-aktorka" – los, fatum albo historia – inauguruje działania podmiotu, a granica między sferą wolności i konieczności pozostaje nie do uchwycenia. O złożoności statusu ontologicznego bohaterów dramatu decyduje również istnienie „reżysera" akcji dramatycznej. Paradoksalnie – decyzje podejmowane przez „rycerzy słowa" są często bezradną próbą stworzenia świata wbrew przeznaczeniu, znakiem ich tragicznej świadomości. W teatrze historii, rzezi humańskiej, rzeczywistość nie jest gotowa – uwikłani w *danse macabre* bohaterowie nieustannie jej zaprzeczają, stwarzając rzeczywistość poprzez Logos.

Jednak tytułowa postać kobieca zwraca również uwagę na inny aspekt tego, co chaotyczne, niejasne, chwiejne i dynamiczne. Nie sposób patrzeć na rzeczywistość *Snu...* wyłącznie poprzez pryzmat teatru śmierci. Podmiot poznający to nie tylko kreujący siebie aktor, który poprzez grę i słowo staje się po części autorem dziejów. Twórcza okazuje się również podmiotowość pochłaniana przez wymiar onirycznego chaosu, który odsłaniając genezę rzeczy, staje się również miejscem docierania do sensów – do najbardziej pierwotnych, przedrefleksyjnych znaczeń.

Senny koszmar dzieli od pola walki tylko granica domu, *genesis* istnieje obok *apokalypsis*. Dramat konstytuują wartości zarówno matriarchalne, jak i patriarchalne – chaos i Logos. Historia tworzy się zarówno na polu walki, jak i we wnętrzu domów

– wyłania się z niejasnych interpersonalnych relacji. I również w wymiarze estetycznym można mówić o poetyce patriarchalnej i matriarchalnej[1].

Obrazy, które można określić w kategoriach pierwszej z poetyk, kreowane są w listach, tworzą je bohaterowie relacjonujący wydarzenia bitewne, informujący o dokonanych zbrodniach. Tego rodzaju wypowiedzi tworzą zazwyczaj obrazy o symbolice świetlno-ognistej[2], dotyczą one walki w otwartej przestrzeni bądź mówią o jej skutkach. Co ważne – wartości patriarchalne łączą się z polemiką, wprowadzającą ostrą cezurę między czystością i plamą – jasny podział na dobro i zło. Ale nie tylko w wymiarze estetycznym wiele fragmentów dramatu przywodzi na myśl Apokalipsę świętego Jana. Również ze względu na wzajemne warunkowanie się czasów można mówić o stylu apokaliptycznym. We *Śnie srebrnym Salomei* objawienie przeszłości staje się istotne ze względu na przyszłość, uruchamia bowiem łańcuch łączących się ze sobą wypadków. Poprzez słowo bohaterowie „pokazują" przeszłość i kształtują emocjonalny stosunek słuchaczy do wydarzeń, co decyduje o przebiegu całej akcji. Podobnie jak w Apokalipsie Janowej objawione zostaje to, co już się stało i ma znaczenie ze względu na eschatycznąprzyszłość[3].

Trzeba zaakcentować, że w dramacie istotną rolę odgrywa jednak nie tylko sama historia i czas apokaliptyczny, ale również współistnienie *apokalypsis* i *genesis*. „Ołowiany koszmar" Salomei zmusza odbiorcę do spojrzenia na apokaliptyczne wydarzenia z wnętrza domów, pokazuje proces wyłaniania się wydarzeń historycznych z często niejasnych międzyludzkich relacji. Wskazuje na wymiar wartości jeszcze nierozpoznanych – intuitywnych, genetycznie pierwszych, będących poza dobrem i złem. Na postaci jednak zostaje niejako nałożony obowiązek nadawania chaosowi kształtu: poprzez opowiadanie o wydarzeniach – wartościowanie ich i estetyzowanie oraz dokonywanie autokreacji poprzez grę.

Należy podkreślić, że niezwykle ważne miejsce w dramacie zajmuje również wymiar, w który młoda kobieta wkracza już po zapadnięciu w letarg. Sfery tej nie sposób określić ani w kategoriach *apokalypsis*, ani *genesis*. W głębokim śnie Salomea wchodzi bowiem „w krainę białą bez brzegu", uwalniając się w ten sposób od czasu apokalipsy oraz chaosu swoich emocji. Wyjście z czasoprzestrzeni oznacza dla niej pewnego rodzaju śmierć, objawiającą się przez zatrzymanie stanów świadomości. „Srebrny sen" – oderwanie od obrazów profanacji – otacza aura czystości, przez co przypomina również wtajemniczenie misteryjne. Inni zaś są zarówno widzami, jak i uczestnikami krwawej tragedii, rozgrywającej się dynamicznie w otwartej przestrzeni pola bitwy, lasu i cmentarza.

[1] Pierwsze z nich w typologii Gilberta Duranda należą do grupy agonistycznej, związanej z uregulowanym współzawodnictwem, walką w otwartej przestrzeni, ostrą cezurą między czystością i plamą. Elementy te definiują rycerski etos – historię widzianą przez pryzmat postaci Sawy czy Pafnucego. Przeciwnie – wszystko, co matriarchalne, otwiera na sferę illinksyczną – organizowaną przez struktury oparte na wzajemnym przenikaniu się, amorficzności, zamęcie. Symbole te przywołuje D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 230. Zob. też. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, Warszawa 1986.

[2] Por. B. Widła, *Znaczenie symboliki kosmicznej*, w: tegoż, *Antropologia egzystencjalna Apokalipsy Janowej*, Warszawa 1996, s. 74-76.

[3] Zob. B. Widła, *Antropologia...*, dz. cyt.

Warto zwrócić uwagę, że specyfika przeżycia w religijnym rytuale łączy się z faktem niepodzielności dwóch funkcji – obserwatora i uczestnika. Zakłada też akt wiary w objawiającą się rzeczywistość. Tego rodzaju przeżycie charakteryzuje się ekstatycznym uniesieniem, całkowitym wchłonięciem przez to, co temporalnie nieuwarunkowane. To nie podmiot modeluje wtedy swój ontologiczny status, ale sam poddaje się tworzącym go siłom. Uznanie rzeczywistości jako iluzorycznej daje także możliwość rozpatrywania jej w kategoriach dzieła sztuki. Przeżycie estetyczne, zdaniem Bohdana Dziemidoka, różni się od magiczno-religijnego tym, że stosunek estetyczny podważa same podstawy wiary, ponieważ to, co wyobrażane, pozostaje w świadomości właśnie czymś fikcyjnym[4]. Doskonałą egzemplifikacją narodzin świadomości historycznej byłby teatralny podział na aktora i widza. Podmiot jako aktor działa, aktywnie kształtuje rzeczywistość, natomiast jako widz obserwuje i poddaje siebie ocenie. Zostaje wtedy odsłonięty dialektyczny charakter świata – napięcie między efemeryczną, tworzoną aktywnie sferą gry i tym, co nie podlega wolnej woli.

II. Śmierć-aktorka

Wprowadzenie elementów metateatranych – porównań i metafor typu: „śmierć-aktorka", „teatr zakrwawiony" – oraz posłużenie się teatralnym motywem jako zasadą organizującą całość w dużym stopniu wyjaśnia spiętrzenie makabrycznych obrazów w dramacie o rzezi humańskiej. Świat jako teatr wyłania się z ruchu, działanie okazuje się często bezradną próbą wyłonienia form z chaosu – ukonstytuowania w symbolu jakości pierwotnych poznawczo, bezpośrednio cielesnych i podlegających rozpadowi. Ujmowanie rzeczywistości w słowa i gra mają na celu próbę jej reorganizacji. Powołując się na Cassirera, można powiedzieć, że jest to również droga przechodzenia od praotchłani czystej intuicji w stronę przestrzeni symbolicznej, gdzie słowo staje się narzędziem identyfikacji pojęć[5].

W marzeniu o wolności ujawnia się zatem tendencja do twórczego traktowania rzeczywistości – próby zagłuszenia śmierci, która obnaża, dociera do organicznego rozpadu. W cielesności wywiedzionej z chaosu zacierają się granice między tym, co ludzkie i tym, co zwierzęce. Przyjrzymy się zatem jednej z partii relacyjnych, w której pojawiają się kategorie: gry, aktorstwa i śmierci:

> [...] ze srebrnego jeziorka
> Zrobi się teatrum nowe,
> Na którym śmierć jak aktorka
> Swe tragedie purpurowe
> B ę d z i e o d g r y w a ć w c i e m n o ś c i;
> Krwawe sztandary pozwiesza,
> L u d z k ą k o ś ć d o w i l c z e j k o ś c i,
> C i a ł a l u d z k i e z p s i m i c i a ł y
> O h y d n ą r ę k ą p o m i ę s z a;[6] [podkr. – A.P.]

[4] B. Dziemidok, *Katharsis jako kategoria etetyczna. (I)*, „Studia Estetyczne", t. VIII, Warszawa 1971.

[5] S. Marić, *Animal symbolicum*, w: tegoż, *Jeźdźcy Apokslipsy. Wybór esejów*, Warszawa 1987, przeł. J. Chmielewski i J. Wierzbicki, s. 328.

[6] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Wrocław 1959, tekst wg wyd. *Dzieł* pod red. J. Krzyżanowskiego, akt III, s. 665.

Spektakl rozgrywa się w chaosie i w ciemnościach, a śmierć-aktorka, odkrywając to, co cielesne, nienazwane, pozbawia tożsamości i degraduje, ujawnia to, co zmienne i podlegające zniszczeniu.

Obecność metafory śmierci rozgrywającej swój spektakl wskazuje również na wielowymiarowość dramatycznego uniwersum. Symbol ten należy rozpatrywać w dwóch porządkach – ma bowiem charakter ambiwalentny – globalny i jednostkowy. Śmierć jest siłą organizującą cały dramatyczny makrokosmos, świadomość kresu wymusza zachowania uzależnione jednak od indywidualnych cech bohaterów, decyduje zatem o wieloaspektowości świata dramatu. „Śmierć-aktorka" albo „teatr zakrwawiony" – makabryczne obrazy, o których opowiadają uczestnicy wydarzeń, są już fenomenami rzeczywistości. W pewnym sensie śmierć przypomina tutaj Schopenhauerowską ślepą wolę świata, do której poznania dochodzi w głębi indywiduum[7]. Jako reakcja na jej konieczność rodzą się rozmaite działania – wybory objawiające transcendentny bądź animalny charakter człowieczeństwa, Logos lub chaos.

III. Artysta i abstrakcja

Rozmaite formy ekspresji, działania będące jedynie ułamkowym przejawem efemerycznej rzeczywistości, okazują się nietrwałe, w pewnym sensie iluzoryczne, trudno jest w sposób jednoznaczny określić ich ontologiczny status. Życie i sen nieustannie się przenikają. Te dwa wymiary charakteryzuje ciągła interferencja. Koszmar o matce proszącej o pomoc, potem o matce ołowianej stojącej na pustkowiu, przepowiedzenie przez Wernyhorę tragicznych wydarzeń, które rozegrają się później na stepie, czy solarne wizje z pola walki – tak samo przynależą do życia, jak i do snu. Okazują się one niejednokrotnie bardziej realne niż zmienna, efemeryczna rzeczywistość. I odwrotnie – należący w pewnym sensie do świata realnego chaos – spiętrzenie różnych form okrucieństwa – to w pewnym sensie rzeczywistość nierealna, bo definitywnie zaprzeczająca istnieniu. „Świat to mara", „śmierci trwoga" – wyznaje Salomea w chwili przerażenia. Tym bardziej nieprawdziwa jest dla Salomei, dziewczyna nie opanowuje bezładu, ponieważ amorficzność, sprzeczna z wizją świata niezmiennego, jasnego, pamiętanego z dzieciństwa, odbiera jej nadzieję.

Poprzez chaos śmierć ujawnia coś nie do przyjęcia. W zasadzie cały dramat organizują różne próby jej opanowania i wyciszenia – zrozumienia sprofanowanej ziemi, odczytania znaków pochodzących od transcendencji. Sfera tajemnicy i chaosu oraz z drugiej strony forma powołana w celu jej ujawnienia lub przedstawienia nie są ze sobą tożsame. Ta sama przepowiednia, obiektywne historyczne zdarzenie istnieją w różny sposób dzięki subiektywnemu ujęciu. Pod wpływem presji zewnętrznej bohaterowie przyjmują rozmaite role uzależnione od ich niepowtarzalnych historii, tworzą kreacje wyłaniające się pod wpływem splotu sił – pragnienia wolności i konieczności.

---

[7] Zob. L. Miodoński, *Zło jako metafizyczna natura świata. Artur Schopenhauer wobec problemu zła,* w: *Studia z dziejów filozofii zła,* pod red. R. Wiśniewskiego, Toruń 1999.

Na każdego z uczestników rzeczywistości o trudnym do zdefiniowania statusie – w świecie nierealnym bądź nieustannie się tworzącym – zostaje nałożony obowiązek ujawnienia tajemnicy bądź jej przedstawienia, odnalezienia się w funkcji posłańca-„rapsoda śmierci" albo aktora.

IV. Rapsod. Odsłanianie tajemnicy

Apocalypsis znaczy odsłonięcie, objawienie. I chociaż objawienie dotyczy czasów eschatycznych, odkryte zostaje to, co już się w pewien sposób dokonało i ma znaczenie dla teraźniejszości. Wypowiedź apokaliptycznego objawienia charakteryzuje specyficzny ład i harmonia, historia nie powstaje na zasadzie zbiegu przypadków, apokaliptyczna logika jest klarowna – dzieje to pasmo wydarzeń z góry określonych i postanowionych[8].

Również w dramacie czasy nakładają się na siebie. Znaki, sny, widzenia, określające przyszłość, decydują o działaniach postaci. Warto jednak również zwrócić szczególną uwagę na partie relacyjne. W częściach, w których opowiada się o wydarzeniach, odsłonięte zostają fakty teoretycznie należące do przeszłości, jednak już samo ich odkrycie wyzwala w poznających podmiotowościach siły mobilizujące do działań, które z kolei decydują o przyszłych wypadkach. W ten sposób właściwie w akcie objawienia tworzona jest przyszłość.

Można też powiedzieć, że percepcja wydarzeń jako pewnego procesu to perspektywa podmiotowości, postaci nie mogą zobaczyć całości, bowiem to, co objawione, staje się dla nich zbyt przytłaczające i nieprawdopodobne.

Ujawnianie tajemnicy dziejów odbywa się w różny sposób. Ciąg następujących po sobie odsłon zapoczątkowuje list od Gruszczyńskiego. Co istotne – związek między wymiarem, z którego wychodzi opowiadający, a tym, co przekazuje słuchaczom, nie jest bezpośredni – list nie odzwierciedla rzeczywistości w sposób dosłowny, szlachcic bowiem znajduje się:„ Śród krwi, mordów, których pióro /Dotknąć się boi przy pisaniu"[9] [podkr. – A.P.]. Gruszczyński opisuje wydarzenia w sposób ostrożny, dramatyczności jego wypowiedzi przydaje niepokój, wiążący się z przepowiednią Wernyhory. Również w Apokalipsie Janowej objawieniu towarzyszy lęk przed przyszłością; w dramacie z zapowiedzią śmierci łączy się strach, przyszłość przerasta bohaterów dramatu, dlatego przepowiednia grobu uznana zostaje za nieprawdopodobieństwo.

1. Jeździec na białym koniu

Groza śmierci jednak narasta stopniowo. Już wkrótce pojawia się Sawa – rycerz-rapsod niosący nowe wieści. Wkroczenie ukraińskiego rycerza przywodzi na myśl dwie apokaliptyczne wizje. W jednej z nich po otwarciu pierwszej pieczęci przybywa jeździec na białym koniu, jego łuk stanowi znak boskiego sądu; wieniec wyobraża obecne i przyszłe zwycięstwo nad złem[10]. Wizja ta eksponuje moment przełomowy – złamanie pieczęci. Jeźdźcy uzmysławiają uwalniane siły historii, co istotne zwoływani są przez cztery zwierzęta – ich obecność decyduje zatem o pewnej harmonii, bo-

[8] B. Widła, *Antropologia...*, s. 75.
[9] J. Słowacki, *Sen...*, dz. cyt., akt I, s. 605.
[10] G. Ravasi, *Apokalipsa,* przeł. K. Stopa, Kielce 2002, s. 59.

wiem moce historii pozostają pod boską jurysdykcją[11]. Również w dramacie wraz z wkroczeniem rycerza Calińskiego odkryta zostaje tajemnica o historycznym złu, jednak nadanie wypowiedzi charakteru estetycznego sprawia, że groza dziejów poddana zostaje innej potędze.

Warto w związku z tym zwrócić jeszcze uwagę na wizję pojedynku między Słowem Boga a Bestią, w której również pojawia się jeździec na białym koniu, odziany w szatę skąpaną we krwi, z ostrym mieczem wychodzącym z ust.

> Potem ujrzałem niebo otwarte:
> a oto biały koń,
> a Ten, co na nim siedzi, zwany Wiernym i Prawdziwym,
> oto sprawiedliwie sądzi i walczy.
> Oczy Jego jak płomień ognia,
> a wiele diademów na Jego głowie.
> [...]
> Odziany jest w szatę we krwi skąpaną,
> a imię jego nazwano: Słowo Boga.
> [...]
> A z jego ust wychodzi ostry miecz,
> by nim uderzyć narody [...] (19, 11-15)

Miecz-Słowo staje się narzędziem w walce z Fałszywym Prorokiem i Bestią. Również Słowo-Logos pełni niezwykle ważną funkcję w dramacie. Sawa wychodzi z przestrzeni wypełnionej obrazami profanacji, aby wkrótce stać się kimś ujawniającym trudną do zaakceptowania tajemnicę, przyswajaną z perspektywy świadomego uczestnika.

> Krwi dziś widziałem tak wiele!

– mówi po wkroczeniu do regimentarskiego dworu –

> Takie krwawe nieboszczyki! [...]
> Że przez całe dwa tygodnie
> Z obrzydzeniem na jadło popatrzę
> Pomnąc na te sine chłopczyki,
> Na jakim one teatrze
> Zakrwawionym czyniły horrory...[12]

Sawa wychodzi z samego wnętrza naturalistycznego teatru, ale obraz, jaki stamtąd wynosi, zaczyna żyć w innym kształcie – tworzony poprzez rapsoda śmierci wobec słuchaczy. Okazuje się zatem, że śmierć przechodzi metamorfozę w swoim objawieniu. Opowiadający staje się pośrednikiem, posłańcem (*angelus*) – nadaje tajemnicy kształt, partycypuje w rzeczywistości mitycznej dlatego, że został do tego wybrany. Niestety okazuje się ona w pewnym sensie wymiarem, który go przerasta i pochłania, żywi się wyobraźnią i emocjami. Tak samo jak w objawieniu św. Jana, w którym zostają odsłonięte najskrytsze tajemnice świata, w wypowiedzi Sawy dominuje patos.

Specyfika wypowiedzi Sawy, emocjonalny stosunek do zajść, w których uczestniczy, zmusza ponadto do postawienia pytania – jakie miejsce zajmuje w kreowaniu wypowiedzi lęk? Patrząc na *Sen...* z perspektywy Janowego objawienia warto wziąć pod uwagę kwestię związku strachu z przeżyciem religijnym. Rudolf Otto w swoich

---

[11] Tamże, s. 59.
[12] J. Słowacki, *Sen...*, dz. cyt, akt II, s. 640.

rozważaniach na temat świętości zwraca uwagę na jej ambiwalentny charakter uczuciowy – świętość bowiem budzi lęk i oczarowuje[13]. Takie właśnie cechy charakteryzują wypowiadane przez rapsodów słowa. Ich wypowiedzi skupiają bowiem w sobie sprzeczności – z jednej strony postaci uciekają w lęku od realiów rzezi humańskiej, z drugiej zaś poddają się emocjom, które decydują o stworzeniu wizji przezwyciężającej *infernum* koliszczyzny[14].

Pobudzona poprzez lęk wyobraźnia stwarza formę, którą można określić w kategoriach wzniosłości. Przyjrzyjmy się zatem jednej z wypowiedzi Sawy:

Patrząc na te morza kłosów,
Drzewa, miedzę: wyznać muszę,
Że snów miałem pełną duszę,
Widzeń miałem pełne oczy.
Zdawało mi się, że ów dworek
Powietrze błękitne broczy;
Że wróble jakiś paciorek
Nad tą kalwaryjską stacją,
Jakiś smętny Anioł Pański,
Jakąś smetna suplikacją
Śpiewają do Panny Marii.
[...]
[...] wyznam, ze strach miał oczy
Większe i bardziej czerwone,
Że mój włos, jak wicher smoczy,
Wchodzącemu w to pustkowie
Wyżej podniósł się na głowie[15].

Kiedy Sawa tworzy wizję domu „broczącego błękitne powietrze", ma już świadomość dokonanej zbrodni. Dlatego obraz łączy w sobie sprzeczności – spokojny dworek wydaje się drżeć w powietrzu jak miraż; o jego specyfice decyduje również wcześniejsza wizja sielankowego pejzażu w okresie późnego lata. Cała sceneria wywiedziona z „duszy pełnej snów i widzeń" staje się czymś nierealnym. Błękitne niebo broczące krwią jest obrazem oksymoronicznym. Okrucieństwo, przez pryzmat którego Sawa ogląda w swojej wyobraźni szlachecki dworek, otwiera na wymiar nieznany – odsłania rozdarcie poznającej podmiotowości.

Wypowiedź rycerza opisującego wnętrze domu określa poetyka kosmiczna – widok destrukcji staje się monumentalny, zmienia się bowiem w obraz zatrzymany pod nocnym niebem. Andrzej Kotliński wskazuje na podobieństwo zatrzymanego, wiszącego na ścianie zegara do księżyca:

> Księżyc oświeca uśpiony świat, wydobywa z mroku pejzaże. Gruszczyniecki zegar góruje nad bardzo szczególnym pejzażem. Jest księżycem, który świeci nad pobojowiskiem[16].

---

[13] R. Otto, *Świętość,* przeł. B. Kupis, Warszawa 1968.

[14] „Szaleństwo i groza – pisze Andrzej Kotliński – nie są w mistycznych opisach Słowackiego tylko wypadkowymi czynów i stanów psychicznych walczących. Są one równocześnie znakami porządku wyższego rzędu, są wykładnikami transcendentnych, metafizycznych potęg." A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu" Słowacki,* Warszawa 2000, s. 55.

[15] J. Słowacki, *Sen...*, dz. cyt., akt II, s. 641.

[16] A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu"*..., dz. cyt., s. 91.

Tragizm, w kategoriach którego można określić opisywany obraz, odsyła ku sferze potężnej i wrogiej, stawiającej jednostkę między wolnością a samotnością. Jest to pewnego rodzaju negatywne przedstawienie wskazujące na bezsilność wyobraźni, która pokazać pragnie to, co pokazane być nie może. A kiedy zaślubiny albo zaręczyny między zdolnością wyobrażenia i zdolnością pojmowania zostają zerwane, wtedy wkracza wzniosłość[17]. Wzniosłość staje się „gwałtem na wyobraźni"[18]. Poruszenie, jakie wywołuje forma ewokująca negatywność, jak pisze Kant,

> można porównać ze wstrząsem, tj. z szybko na przemian następującym po sobie odtrącaniem i przyciąganiem przez jeden przedmiot. To, co jest p o n a d m i a r ę w y o b r a ź n i (a przecież tam gna ją ujmowanie danych naocznych), stanowi niejako przepaść, w której obawia się ona samą siebie zgubić; [...] jest to bowiem gwałt, jaki rozum zadaje zmysłowości tylko po to, by rozszerzyć ją i dopasować do swej właściwej (praktycznej) dziedziny i kazać jej skierować spojrzenie na nieskończoność, która jest dla niej bezdenną przepaścią[19] [podkr. – A.P].

Konfrontacja z Nieznanym, co objawia się jako pewnego rodzaju bezsilność postaci zanurzonych w zagrażającej jej sferze, decyduje o obecności w ich wypowiedzi wzniosłości.

2. Zwiastun wojny

Również rapsodyczny sposób prezentowania wydarzeń określa wypowiedź Pafnucego. Ostrożnie i refleksyjnie przedstawia wizję zetknięcia się Gruszczyńskiego z ukraińskimi buntownikami. Przyjaciel, podobnie jak rycerz Caliński, przychodzi z zewnętrznej sfery rewolucji – spektaklu śmierci określanego przez chaos. Kiedy wkracza do zamkniętego dworu, przynosząc szablę ojca Salomei i opowieść o jego klęsce, przywodzi na myśl kolejnego apokaliptycznego jeźdźca, zwiastuna wojny. Rzeczywistość koliszczyzny może stać się faktem jedynie po przyjęciu jej do świadomości przez mieszkańców dworu, dlatego ich niepokój jest stopniowo rozbudzany. Drugi obraz to jakby kontynuacja pierwszego, pojawienie się kolejnego apokaliptycznego jeźdźca potwierdza rozlew krwi. Jak pisze Gianfranco Ravasi –

> Umiera pokój, zwycięża przemoc. Rzeź ma rozmiary kolosalne [...] Nad całą sceną góruje przerażający symbol trzymany przez jeźdźca – ogromny miecz. W tym ponurym obrazie streszcza się wiele wieków historii, wyżłobionych strumieniami krwi przelanej w czasie wojen[20].

W dramacie Pafnucy towarzyszy Gruszczyńskiemu w wyprawie, pełni rolę pobocznego obserwatora, co nadaje specyficzny charakter jego wypowiedzi. Żołnierz, który wskazuje na zagrożenia niesione przez ukraiński bunt, w przeciwieństwie do Gruszczyńskiego może zdystansować się do rzeczywistości. W przepowiedni dostrzega jawny prognostyk klęski. Droga przez las i cała wyprawa – motywowana pragnieniem ucieczki od przeznaczenia – tylko w oczach Pafnucego rysuje się jako zbliżanie w jej kierunku. Zmiana perspektywy pozwala na wyeksponowanie tragicznego położenia ojca Salomei. Także i tutaj Pafnucy w swojej relacji pełni rolę rapsoda

[17] J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim,* Kraków 2000, s.140.
[18] Tamże, s. 95.
[19] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia,* przeł. J. Gałecki, przejrzał A. Landmann, Warszawa 1986, cyt. za: tamże, s. 95.
[20] G. Ravasi, *Apokalipsa...,* dz. cyt., s. 60

śmierci – posłańca-anioła budującego monumentalny obraz, jeźdźca-„anioła mieczowego" rozbudzającego niepokój, napotykającego tym razem spektakl dynamiczny, czyli ujawnioną ekspresję destruktywnych żywiołów wojny:

Ze srebrnego jeziorka
Zrobi się teatrum nowe,
Na którym śmierć jak aktorka
Swe tragedie purpurowe
Będzie rozgrywać w ciemności[21]

Kolejna wizja świata jako *teatrum mortis* wyłania się z następującego obrazu: droga starego rycerza wiedzie przez zaciemniony wąwóz, choć w istocie dzień jest słoneczny. Zatem podróż w kierunku przeznaczenia odbywa się w ciemnościach, nie wiadomo bowiem, skąd nastąpi atak. „Purpurowa tragedia" rozgrywa się w ciemnościach – bo irracjonalnie, bezładnie i na oślep, prowadzona niezindywidualizowaną siłą buntu. Wydarzenia reżyseruje znowu Thanatos, zacierający różnice między światem ludzkim i zwierzęcym. Żołnierz określa wypadki jako spektakl – przedstawienie kierowane przez siły zemsty i dające w rezultacie kształty sztuczne, związane z tym, co najbardziej konkretne i bezpośrednie. Badacz, pisząc o motywie teatru śmierci u Słowackiego, wskazuje na związki łączące teatralną metaforę z odmiennym postrzeganiem w okresie mistycznym rzeczywistości i sztuki. Sztuka jako śmierć egzemplifikowałaby ekspresję podmiotowości zdystansowanej do wymiaru snu i symbolu. Takie aktorstwo „usztywnia, zmusza do przybierania sztucznych póz [...] przymusza do aktorstwa pełnego przesady i afektacji, krzykliwego w przesadnym geście, deklamatorskiego i emfatycznego"[22]. Do transformacji takiej rzeczywistości może jednak dojść w Logosie.

Eschaton, który już na początku znalazł się w przepowiedni, znakach i w ołowianym koszmarze, stanowi potencjał, stający się epifanią przez historyczny konkret – niepowtarzalną formę. „Na zewnątrz" – na polu walki nieustannie odbywa się spektakl, dzieło przypadku – amorficzna ekspresja żywiołów nie należąca do nikogo. Procesualne przenoszenie jej do wnętrza dworu za pomocą listów, gońców, kształtowanie rzeczywistości poprzez grę jest nieustannym poszukiwaniem formy dla tego, co realizuje się w ruchu i negacji. Fakt ten zmusza każdego bohatera do przyjęcia postawy artysty – świat zostaje dany po to, aby go kształtować. Dzieło sztuki wyrastałoby z jednej strony z chaosu, ale jego zwieńczenie warunkowałaby próba owego chaosu przezwyciężenia.

V. Aktor

1. Tajemnica i nurt wydarzeń

Opowiadające lub kreujące swoje role postaci stają zawsze wobec wymiaru tajemnicy oraz słuchacza albo widza, wobec którego rzeczywistość zaczyna funkcjonować na innych prawach. Jarosław Marek Rymkiewicz pisze, że postaci grają i muszą grać, bo tego się od nich wymaga, mają bowiem coś do ukrycia[23]. Nietożsamość ze sobą samym wskazuje też na ich mitycz-

[21] J. Słowacki, *Sen...*, akt III, s. 664.
[22] A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu" Słowacki*, s.187.
[23] J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, seria III, Wrocław 1981.

no-ludzki status, coś bez przerwy mobilizuje bohaterów do poszukiwań, istota życia jest nieustannie poszukiwana w zmiennym napięciu[24].

Rola to jednocześnie świadectwo predestynacji i manifestacja wolności, ponieważ grać to nie tylko być stworzonym, ale również aktywnie świat modelować – funkcję artysty, powołującego w dramacie do istnienia nowe światy pełni również aktor. Zarówno rapsod, jak i aktor zostaje postawiony wobec chaosu – wobec wymiaru genezyjskiej potencjalności. Co istotne, aktor, wchodząc w relacje z innymi podmiotowościami, aranżuje zdarzenia rzeczywiste – rozpatrywane w porządku akcji. Jednak tak rozumiany artysta musi spełniać istotny warunek. Zdaniem Jaquesa Copeau – „aktor, aby dać siebie, musi sobą rozporządzać"[25].

Gra Księżniczki prowadzona świadomie i z rozmysłem charakteryzuje się ornamentacyjnym sposobem mówienia, błyskotliwą wymianą zdań, słowami-„blaskami od księżyca" – jak postrzega je Regimentarz. Jest to gra zimna i arystokratyczna[26]. Im bliżej finału, wszystko to okazuje się formą bardziej realną niż przeciwdziałanie Stempowskiego, grą zainspirowaną przez przepowiednię. Jako antagonistka ojca Leona, dzięki historii z krwawnikowym pierścieniem, strzeże świata srebrnego snu o wiele skuteczniej niż zdezorientowana chaosem Salomea. I chociaż w ustach Księżniczki nie pojawiają się bezpośrednie wzmianki na temat teatru śmierci, to jednak znacząca wydaje się jej wypowiedź na temat sztuki i pierścieni[27]. Po stronie tego, co sztuczne i nienaturalne, znajduje się klawikord przeciwstawiony „muzyce przyrody", jak i kamień krwawnikowy, stający na drodze do wypełnienia się przepowiedni. W opozycji do działań aranżowanych przez Stempowskiego, co symbolizuje właśnie jego pierścień, staje aktorstwo młodej kobiety. Jej „nienaturalna" gra tworzona jest świadomie, podbudowana jest bowiem koniecznością ujawnienia tajemnicy w odpowiednim czasie. Stworzona poprzez grę iluzja, pozwala na procesualną ekspresję tajemnicy, związanej z małżeństwem z Sawą. W relacjach międzyludzkich przyjmuje to kształt ironii i wyniosłości:

Skąd mi ten duch ? – sama nie wiem
To wiem tylko, że mię nie to
Bawi, co ludzi krwistych,
I że myśli mych ognistych,
Mój dowcip jest zdawkową monetą.[28]

Podział w teatrze na aktora i widza traktować można także jako pewien modelowy obraz świadomości zanurzonej w czasie historycznym. Bycie widzem wobec samego siebie to przeświadczenie o nietożsamości formy pokazanej innym z tworzącą ją siłą.

2. „Aktorskie obłąkanie". Chaos i genesis

Dialektyczna rzeczywistość aktora sytuuje się po przeciwnej stronie „niepodzielonego" świata uczestnika rytuału. Takie rozróżnienie pozwala zrozumieć „aktorstwo" Salomei, która nie wybiera sobie roli, jak większość bohaterów[29]. Jej „aktorskie

[24] J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści...*, dz. cyt.
[25] A. Hausbrandt, G. Holoubek; *Teatr jest światem*, Kraków 1986.
[26] J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści...*, dz. cyt.
[27] Zob. J. Słowacki, *Sen...*, dz. cyt., akt II, s. 133-134
[28] J. Słowacki, *Sen...*, dz. cyt., akt II, s. 637.
[29] J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści...*, dz. cyt.

obłąkanie" stanowi synonim wewnętrznego zniewolenia, którego nie ma możliwości opanować. Kiedy na dziewczynę spadają koszmary i zdrada Leona, jej zachowanie, wyzwolone przez ciężar nie do zniesienia, burzący dotychczasową wizję świata, staje się niekontrolowane, zaś dla widzów – dziwne. Młoda kobieta w większym stopniu partycypuje genezyjski chaos, a nie – rzeczywistość apokaliptycznego Logosu. Z tego powodu Salomea aktorką stać się nie może.

> [...] czy w obłąkanie wpadła?
> Czy widzi krwawe widziadła?
> Alboli też chce udawaniem
> I aktorskim obłąkaniem
> Sumnienie ciężej przywalić?[30]

Z tego samego powodu „srebrny letarg" – stan zawieszenia – zostaje jej podarowany. Wkracza wtedy ona w wymiar wolny od przeciwieństw, sferę niezróżnicowaną, istniejącą zarówno poza apokalipsą, jak i genezyjskim chaosem, podczas gdy inni muszą nieustannie swoje działania poddawać weryfikacji.

3. „Aktorzy" śmierci

Za żywy symbol *teatrum mortis* można uznać postać zbuntowanego kozaka, Semenkę, który nie dystansuje się do wymiaru chaosu-śmierci obecnego na polu walki, wręcz przeciwnie – jest jego twórcą jako przywódca hajdamaczyzny. Semenko gra, ale inaczej niż pozostali. Przyjmuje bowiem rolę samej śmierci, paradoksalnie po to, aby zachować swoją niezależność. Semenko wychodzi z wnętrza frenetycznego krajobrazu, który współtworzy kierowany bezsilnością i pragnieniem zemsty. Prowadzona gniewem rola stanowi dokładne przeciwieństwo jego marzenia-snu, który stawałby po tej samej stronie stwarzanej rzeczywistości, co Logos innych bohaterów:

> Kiedy [...] miesiąc w oczy uderzy
> To ja sobie śnił z rycerzy
> Wielkie hufce, błyskawice
> [...] I hetmański miecz w alkowie[31].

Determinizm oraz możliwość „bycia sobą tylko w negacji" decydują o takiej grze wobec świata, o zakładaniu masek – ukraiński Kozak, przewodząc buntowi, przebierając się i fałszując listy, staje się aktywnym twórcą tego, co niejasne, nieuporządkowane i destruktywne.

> Maskarada – pisze Marta Piwińska – to ciemność spotęgowana zagadką, w przebraniu każdy staje się kimś innym, świat obraca się w chaos. [...] Ciemność – chaos, przybierająca ironiczną lub martwą deterministyczną maskę «fatalnego» przypadku, jeśli nie była złem sama w sobie, była złem jako coś niepojętego[32].

Po raz kolejny na obecność aktorki-śmierci pozwala ciemność – w przypadku Semenki rozumiana także jako szczególny przypadek losu – błędu nie do rozwiązania. Poszukiwanie odbywa się na oślep. Ogień, pod którego znakiem rozgrywa się

[30] J. Słowacki, *Sen...*, dz. cyt., akt I, s. 632.
[31] Tamże, akt I, s. 611.
[32] M. Piwińska, *Tragedia i...*, dz. cyt.

spektakl, prowadzi w końcu do destrukcji jego twórcy. Ukraiński Kozak – aktor frenetycznego przedstawienia – zostaje w finale spalony i w ten sposób rzeczywiście gra śmierć do końca. W jej punkcie kulminacyjnym dochodzi do przerażającej swoją wymyślnością egzekucji zainicjowanej przez Regimentarza. Jej wykonawca z niebywałym zmysłem dokładności aranżuje wszystkie szczegóły. To już nie tylko wyrokkara, płonąca pochodnia przeprowadzona zostaje przez wieś, więc pokazana światu. Tego rodzaju manifestacja siły oskarżyciela i wykonawcy wyroku przypomina carski teatr grozy, o którym pisze Marta Zielińska: „Publiczna kaźń stanowiła rytuał, który – prócz uczynienia zadość sprawiedliwości – miał przywracać władcy honor [...]”[33]. Egzekucja, podczas której pokazywano strach skazanego albo wykorzystywano akt łaski, do którego takie widowisko niejednokrotnie zmierzało, miała na celu zniszczenie legendy, jaką tworzyła śmierć w aurze heroizmu. Bez względu na przebieg rytuału, w założeniach jego twórców leżało pozbawienie śmierci pierwiastka metafizycznego. I dlatego albo eksponowano jej aspekt naturalistyczny, albo w ogóle do niej nie dopuszczano. Spektakl grozy sprowadzano do poziomu rzeczywistości czysto empirycznej, bowiem ciało było *stricte* cielesne. Między innymi to decydowało o presji wywieranej na widzach. W grze Semenki również dokonuje się pewna odsłona, jednak odkryty zostaje wymiar nieukierunkowany na prawdę eschatologiczną – mającą moc przeobrażania rzeczywistości. Działania bohatera zmierzają do obnażenia tego, co cielesne, chtoniczne.

Zupełnie inną stronę śmierci odsłania Regimentarz Stempowski, bowiem jego równie destruktywne decyzje nie przypominają sposobu ekspresji poprzedniej postaci, żadne z działań nie nosi znamion emocjonalności. Nic dziwnego, jeżeli w jego odczuciu świat niczego mu nie narzuca, istniejąc jedynie jako rezultat rozkazów – rzeczywistość wykreowana. Dwór – bezpieczna enklawa, stanowiąca jego małą scenę, pozwala na okrucieństwo chłodne i zdystansowane. Regimentarz, nie posiadając wrażliwości innych bohaterów, okazuje się wewnętrznie niepodzielony. Historia, na którą mimo wszystko ma wpływ, pozostaje czymś bardzo odległym, prawie nierealnym i dlatego nie można określić go ani jako artysty, ani żołnierza. Kiedy dochodzi do bezpośredniego spotkania ze śmiercią i Stempowski wygłasza swoją mowę do zmarłego przyjaciela, okazuje się, że mimo bezpośredniego zetknięcia się z nieustannie odsuwanymi realiami, Regimentarz rozmawia tylko z trupem – martwym ciałem, nie ma możliwości pojąć symbolicznej sfery śmierci. Nie odsłania ona przed nim wymiaru eschatologicznego. Kategoryczność w deklarowaniu własnej filozofii nadaje wypowiedzi ton groteskowy, mowa do trupa nie posiada znamion tragizmu. „Demoniczny” orator właściwie nie mówi do zmarłego przyjaciela, trup to tylko pretekst, aby być słyszanym przez zgromadzonych. Retoryczny występ, scena własnego sądu istnieje oczywiście dzięki publiczności – samosąd posiada tylko sens jako spektakularne przedstawienie:

> Czy nie widzicie, że ściska?
> Że ściska, nie odpycha?
> Ta twarz jego smętna cicha,
> Patrzcie, niby słońcem błyska

[33] M. Zielińska, *Romantyczni skazańcy i carski teatr grozy*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje. Sympozjum 1982,* pod red M. Janion i M. Zielińskiej, s. 220.

Wzywam was wszystkich na świadki,
Że to jak twarz smętna matki,
Nie twarz, która sądem grozi...[34]

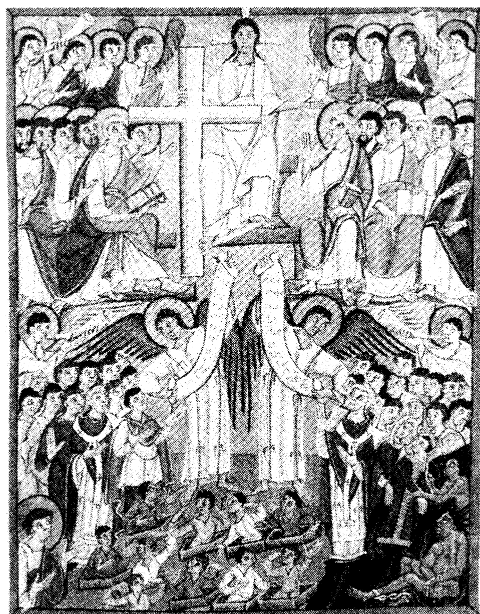
Słowa jedynie formalnie traktują o śmierci, mechanicznie ją trywializując i nie doprowadzają tym samym do istotnej transgresji. Śmierć nie przechodzi przeobrażenia w Logosie. W takim ujęciu Stempowski jest specyficznym aktorem śmierci – prezentuje formę manierystyczną, nienaturalnie poskręcaną. Aleksander Nawarecki w *Czarnym karnawale* pisze, że „będący zawołanym sensualistą sarmata nie może pojąć abstraktu. Gołym okiem postrzega byty tak mało konkretne, jak czas i dusza" [podkr. – A.P.][35] . Sfera Logosu, prawda eschatologiczna, w kierunku której zmierzali bohaterowie, próba przetworzenia naturalistycznego spektaklu brutalizmów na wzniosły teatr symboli, który pozwalałby na tradycyjną *katharsis*, zastąpiona zostaje zaskakującą radością – rubasznym śmiechem. Ale efekty działania okazują się nie tyle daremne, co nietrwałe. Letarg musi zostać przerwany, lira rozbita, a Wernyhora musi odejść. Rzeczywista historia zachowuje swój własny porządek, zaś o krainie snu i poezji jedynie się opowiada, co zresztą nie pozostaje bez znaczenia dla przebiegu wydarzeń.

Słowo i gra – estetyzowanie rzeczywistości, przechodzenie od chaosu do przestrzeni symbolicznej (od *genesis* do *apokalypsis*) – są ważne ze względu na eschatyczną przyszłość. Co istotne – niezwykle ważna jest obecność poetyki apokaliptycznej związanej z takimi jakościami jak: patos, gradacja napięcia, symbolika kosmiczna. Groza historii, wyłaniająca się z niejasnych międzyludzkich emocji, pojawia się w snach, znakach i widzeniach, staje się dopiero zrozumiała i jasna w wypowiedzi „rapsodów śmierci", tajemnica zostaje ujawniona w odpowiednim czasie poprzez opowiadanie i aktorską grę. Sen Salomei jedynie sygnalizuje, mobilizuje do działania, do przetwarzania świata w Logosie. Chtoniczność staje się w ten sposób progiem soteriologii[36].

[34] J. Słowacki, *Sen...*, akt V, s. 710.

[35] A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej" księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 203.

[36] Por. W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 108.



Sąd Ostateczny, Biblia z Bambergu, lata 1002-1014

Grażyna Halkiewicz-Sojak
(Toruń)

„APOKALIPTYCZNE" WIERSZE CYPRIANA NORWIDA

Nawiązania do Pisma świętego Starego i Nowego Testamentu są w twórczości Norwida obecne we wszystkich warstwach tekstu. W wymiarze gatunkowym ujawniają się w częstym sięganiu po struktury hymnu, psalmu, modlitwy, a przede wszystkim – poprzez szczególne uprzywilejowanie przypowieści. Zaczerpnięte z Biblii motta kierują uwagę odbiorcy ku pożądanej przez autora interpretacji. Wśród motywów osobowych wielokrotnie powracają postacie: Mojżesza, Dawida, Judyty, Weroniki, Marii i Marty, Marii Magdaleny i świętego Pawła. Sytuacje liryczne i dramatyczne bywają przez poetę kształtowane na wzór historii biblijnych; cichy bohater Norwida jest często konfrontowany z Chrystusowym wzorem i to nawet wtedy, gdy wybiera naśladowanie tego wzoru nieświadomie (Wanda, Krakus, bohater wiersza *Do emira Abd El Kadera w Damaszku*). Biblijne postacie i sytuacje wypełniają nie tylko literacki świat przedstawiony; powracają także w grafice, rysunku, malarstwie – inspirują i wyobraźnię poety, i plastyka. Ta wieloaspektowa obecność Biblii w Norwidowym dziele wynika z postawy aksjologicznej artysty, dla którego Pismo święte jest źródłem i fundamentem wartości, miarą dojrzałości zarówno własnej epoki, jak i każdego innego czasu historycznego[1].

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czy wśród tej wszechobecności nawiązań biblijnych, wpływ apokalipsy (i *Apokalipsy*) jest wyraźny i istotny dla zrozumienia poetyckiego świata Norwida. Wahanie zasygnalizowane dwojakim kształtem graficznym i ortograficznym słowa 'apokalipsa' wynika z jego niejednoznaczności. Wstępne uporządkowanie znaczeń wydaje się niezbędne, by w ogóle próbować odpowiedzieć na postawione pytanie. Jest więc 'apokalipsa', po pierwsze, literackim gatunkiem biblijnym[2], obecnym i w Starym, i w Nowym Testamencie. Historia kształtowania się gatunku sięga *Księgi Zachariasza*, jego liczne echa odnajdujemy w mesjańskich mowach Jezusa o nadejściu u kresu czasu Syna Człowieczego (Mt 24; Mk 13; Łk 21), ale pełną realizacją tej formy są w księgach kanonicznych dwa fragmenty: *Proroctwo Daniela* w Księgach Starego Testamentu i *Objawienie świętego Jana*, zamykające

---

[1] Obecnością i funkcjami motywów biblijnych w pisarstwie Norwida najbardziej gruntownie zajmowała się Alina Merdas RSCJ w pracach: *Łuk przymierza*, Lublin 1983 oraz *Biblia jako źródło dialogu Norwida z epoką*, w: *Biblia a literatura,* pod red. S. Sawickiego i J. Gotfryda, Lublin 1986, s. 331-353.

[2] Uwagi o 'apokalipsie' jako gatunku opieram przede wszystkim na pracach: Wilfrida J. Harringtona, *Klucz do Biblii,* przełożył J. Marzęcki, Warszawa 1984 oraz Anny Świderkówny, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy,* Warszawa 2001 (rozdz. *Czas apokalips*)

Nowy Testament. Apokalipsy odnajdziemy także w księgach deuterokanonicznych (jest nią na przykład *Księga Henocha*). Wszystkie realizacje gatunku mają pewne wspólne cechy, na podstawie których można wyodrębnić ich specyfikę. – I tak, jest apokalipsa zapisem objawienia, w którym anioł odsłonił przed prorokiem fragment Bożych planów dotyczących ludzkich dziejów. Strukturę świata przedstawionego wyznacza tu prorocza wizja, zwykle pełna obrazowych i sugestywnych, ale wieloznacznych symboli. Ich wykładnia komplikuje się nie tylko ze względu na konstytutywne cechy symbolu, ale i dlatego, że odnoszą się one do trzech wymiarów jednocześnie: eschatologicznego (są objawieniem Bożej woli co do spraw ostatecznych), historycznego (możliwego do ogarnięcia jeśli nie doświadczeniem, to wiedzą proroka) i metahistorycznego (otwartego w sposób nieograniczony na dziejową przeszłość i przyszłość oraz różne historyczne przestrzenie).

Drugie znaczenie 'apokalipsy', bliskie naszej współczesności, powstało w rezultacie skojarzenia tego słowa z katastrofizmem, przy jednoczesnym oderwaniu jego semantyki od Boskiego, transcendentnego wobec historii, kontekstu. Używamy go wtedy, gdy mówimy na przykład o drugiej wojnie światowej jako „spełnionej apokalipsie", gdy podkreślamy tragiczny wymiar dziejowych wydarzeń lub katastroficzny kształt ich artystycznego obrazu. Wyeliminowanie lub redukcja eschatologicznego aspektu semantyki powoduje zepchnięcie na margines istotnego elementu biblijnych apokalips. Katastrofa, klęski czy plagi nie są nigdy w ich ujęciu finałem wizji, lecz zapowiedzią ostatecznej rozprawy z szatańskimi siłami, początkiem odrodzenia i zbawienia, znakiem, że zbliża się oto triumf Boskiej sprawiedliwości. W zsekularyzowanym znaczeniu 'apokalipsa' stała się natomiast synonimem krwawej dziejowej katastrofy.

I wreszcie znaczenie trzecie, którego odrębność zaznaczyłam użyciem wielkiej litery i odmiennej czcionki – *Apokalipsa* funkcjonuje jako tytuł, wymiennie z *Objawieniem św. Jana*, i wskazuje wówczas na tę jedną, konkretną księgę zamykającą Nowy Testament.

Jaka zatem 'apokalipsa', w którym z trzech wyróżnionych znaczeń, była źródłem Norwidowskich nawiązań i poetyckich interpretacji? Wstępny rekonesans wskazuje, że Norwid, w przeciwieństwie do swoich romantycznych poprzedników, nie tworzył własnej poetyckiej księgi objawionej[3], a wizyjne fragmenty kreują w jego twórczości raczej świat po katastrofie, niż w czasie jej trwania.

> O! sztuko – W i e c z n e j t ę c z o J e r u z a l e m,
> Tyś jest przymierza łukiem – po potopach
> Historii – [...] [4]

– pisał poeta we Wstępie do *Promethidiona.*

Alina Merdas tak ujmuje różnicę między funkcją motywów apokaliptycznych w poezji wieszczej i u Norwida:

> Poeta ma znamienną, rzadko spotykaną w XIX w. postawę eschatologiczną, wpatrzony jest w niebo, przybytek Boga-z-ludźmi, miejsce, gdzie każda łza zostanie otarta. Mówią o tym nie tyle

[3] Dobitnie zwraca na to uwagę Marian Maciejewski, por. tegoż, hasło *Biblia,* w: *Słowniku literatury polskiej XIX wieku,* pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

[4] C. Norwid, *Promethidion*, w: tegoż, *Pisma wszystkie,* zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976, t. III, s.427-428. Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczam, że jest inaczej, przytaczam za tą edycją, stosując skróty: PW – dla oznaczenia tytułu, cyfrę rzymską – tomu, arabską – stron.

wypowiedzi wprost, co niezwykle piękne metafory oparte na obrazach z Apokalipsy. Jest znamienne, że poeta szukał w tej jedynej prorockiej księdze Nowego Testamentu obrazów ostatecznego losu człowieka, a nie, jak romantycy – zapowiedzi przemian społecznych i politycznych[5]

By struktura apokalipsy jako biblijnego gatunku mogła być w utworze wyraźnie uobecniona, poeta musi być prorokiem lub konsekwentnie stylizować wizerunek podmiotu wedle profetycznego wzoru. Wprawdzie przykłady profetycznej stylizacji, a nawet autokracji, można w twórczości Norwida wskazać, poczynając od *Psalmów-psalmu* i *Promethidiona*, a kończąc na *Ostatniej z bajek,* ale Norwidowski prorok jest raczej otwarty na możliwość objawienia niż go dostępuje, raczej prosi o dar Słowa niż go posiada.

Sam głosu nie mam – Panie – dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie – prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła[6]

Żyje wprawdzie ze świadomością, że „Boży palec zaświtał nad nim", ale otrzymane powołanie spełnia się raczej w mozolnym odczytywaniu Bożej obecności we wszystkich fragmentach bytu, których człowiek doświadcza i dotyka, niż w objawieniu całości sensu w proroczych wizjach. Wszystko to utrudnia Norwidowi sięgnięcie po 'apokalipsę' jako biblijny gatunek literacki. Nie znajdziemy też u Norwida śladów 'apokalipsy zsekularyzowanej', katastrofizmu zamkniętego na nadzieję, takiego choćby, z jakim mamy do czynienia w *Ciemności* Byrona, znakomicie przełożonej przez Mickiewicza – by odwołać się do kontekstu dziewiętnastowiecznego. Ten rodzaj katastrofizmu, prowadzącego ku egzystencjalnej i historiozoficznej rozpaczy, jest Norwidowi obcy i właściwie niemożliwy w horyzoncie aksjologicznym jego twórczości. Poeta uparcie i na różne sposoby przypomina o cnocie chrześcijańskiej nadziei, a wyrażając ją czuje się reprezentantem polskiej i słowiańskiej duchowości. Dla Norwida Słowianin to człowiek, który się spodziewa, nawet wówczas, gdy nie umie nazwać przedmiotu swojej nadziei. Z takiej postawy rodzi się melancholia, ale nie katastrofizm. Charakterystyczne, że gdy Norwid bezpośrednio nawiąże do *Objawienia św. Jana*, to podkreśli w postawie proroka z Patmos właśnie heroizm nadziei:

Braterstwa-sztandar i tu jeszcze buja,
Żywot ze skonań tu jeszcze korzysta,
Jak gdy wygnaniec* JAN – EWANGELISTA
Śpiewał, z wrzącego kotła: „ALLELUJA!..."

*Roku 95-o, pod Domicjanem Imp., wygnaniec na Pathmos wrzucony był we wrzący kocioł.[7]

Z *Apokalipsą* Janową kojarzy Norwid postawę nadziei wbrew nadziei. Apokaliptyczność jego wierszy wiąże się więc przede wszystkim z poetycką recepcją *Objawienia św. Jana.* By pokazać to w interpretacyjnych zbliżeniach, wybrałam utwory, w których nawiązania do proroctwa z Patmos są nie tylko wyraźne, ale i organizują całość wiersza, niepokoją swoją wieloznacznością i skłaniają do komentarza.

[5] A. Merdas RSCJ, *„Dochodzić-trud", czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida,* w: *Norwid a chrześcijaństwo*, pod red. J. Ferta i P. Chlebowskiego, Lublin 2002, s. 103-117, cytat s. 109.
[6] C. Norwid, *Modlitwa*, PW, I, s. 136.
[7] C. Norwid, *Na zgon śp. Jana Gajewskiego*... PW, I, s. 294.

List

Pierwszym z nich jest *List*, datowany przez autora w marcu 1849 roku, opublikowany w „Przeglądzie Poznańskim" Jana Koźmiana. Wiersz powstał wśród politycznego wrzenia trwającej jeszcze Wiosny Ludów i temu kontekstowi zawdzięcza ślad politycznej doraźności, który pobrzmiewa w poetyckiej refleksji nad prawomocnością rewolucyjnej drogi. Dominuje w nim jednak perspektywa eschatologiczna ufundowana na nawiązaniu do *Apokalipsy.*

List

To mówi Anioł, który prosi za n i ą
I wie, co płynie, pierwej, niźli spłynie:

– O! niechaj wklęśnie pokory otchłanią
Jako wybrane, z i e m i a t a, naczynie...

To mówi Anioł w zarannej godzinie,
Niźli się niebios obsuną zasłony,
Jakoby namiot w górę rozpuszczony.

O! niech i serca wielkie się położą,
Jak drobnych pereł ziarna w oceanie,
O! niech i myśli wielkie się nie trwożą,
Czy jeszcze laurów im zielonych stanie;
O! niechże p o g a n n i e w y z w ą p o g a n i e.

– Widziałem – mówi – płacz w i e l k o – l u d o w y,
Jako na niebo chmurą ciągnął długą.
I jak w otwarty bok wszedł Chrystusowy,
Niby że w kościół – i jak stroną drugą
Prześwieca... Psalmów, hymnów sploty całe
Wszystka niebieska czeladź rozpościera,
I wszystek obłok runo składa białe,
I jedna drugiej coś podaje sfera,
Przedziwny łańcuch czyniąc, albo drogę,
Albo drabiny światłej stopniowanie,
Albo zastępów szlak w przepaści błogie,
Gdzie nieskończoność słychać: „N i e c h s i ę s t a n i e !..."
Potem widziałem ziemi spodziewanie –
Ale niewiele kwiatów tam rzucono;
I rzadkie palmy na drodze krzyżowej,
I rzadko ludu z głową pochyloną,
I rzadziej z myślą pochyloną głowy...

O! nie tak, nie tak dni oczekiwania
Po smutnym świecie winny się rozwiośnić;
I nie tak w o l n o ś ć a b r a t n i e k o c h a n i a,
I nie tak r ó w n o ś ć – innych musisz dośnić...

Ale się połóż w ciszy i spopielej,
Jeżelić przyszłe drogim zmartwychwstanie –
Bo nie zaniecha O n, skoro wyceli,
I będzie łaskaw, mimo urąganie,
I czasu swego da – ani G o wstrzyma
Najdumniejszego chorągiew olbrzyma.

Tylko osądzi w Łasce, taką rzeczą,
Która robakom wątku ujmie nagle –
Bo albo sławy sobie wręcz zaprzeczą,
I każdy równą wydmie pychą żagle,
I obrzydliwym będzie wieniec piętnem,
I przepaliwszy się, wynamiejętniem...

Albo z kamyka kędyś podle drogi,
Albo z ostatniej wezwie moc marności,
I wzuje sandał – i przed ziemskie bogi
O całą przestrzeń posunie litości,
I każe nosić chorągiew przymierza
Ani z mądrości, ni z głupstwem nadętym,
Ni z dóbr, ni z nędzy – ni z siły pacierza,
Ani z niczego... który niepojętym
Jest i pokuszeń nie zna ani granic,
I wszystko za nic ma, a nie ma za nic.[8]

Składniowe ukształtowanie wiersza i sytuacja liryczna wskazują na związek z pierwszą częścią Janowej *Apokalipsy – Listami do siedmiu Kościołów*. Oto w „dzień Pański" prorok zostaje powołany, by pełnić rolę „sekretarza" Chrystusa, który *przez poselstwo anioła* objawia mu najpierw treść listów do siedmiu Kościołów w Azji Mniejszej. Adresatami listów są aniołowie patronujący poszczególnym kościołom: *Aniołowi kościoła w Efezie napisz: To mówi ten, co trzyma siedem gwiazd w prawicy swej* [...][9]. Analogiczna, chociaż nie tożsama formuła powtarza się w każdym z siedmiu listów. Norwidowski podmiot staje się także pośrednikiem między Aniołem a ludźmi, na wzór biblijnych proroków odsłania prawdę płynącą z góry (*To mówi Anioł...*). Święty Jan przekazuje każdemu z Kościołów posłanie, które składa się z trzech części: pochwały, upomnienia i wezwania do pokuty. Boski posłaniec z Norwidowskiego wiersza rozpoczyna od modlitwy błagalnej w intencji „tej ziemi" i jakkolwiek nie ma tu wyraźnej pochwały, to w jego przesłaniu zostaje podkreślona wartość historycznego świata, który spodziewa się realizacji Królestwa Bożego i dąży ku przemianie. Sposób realizacji pożądanych wartości jest jednak błędny; w monologu Anioła pojawia się zatem upomnienie i trzykrotne wezwanie do pokory i pokuty. Podobnie jak w *Apokalipsie*, w Norwidowskim *Liście* historia nie jest zdeterminowana. Pokora i pokuta mogą odwrócić fatalistyczny bieg wydarzeń. Odpowiedzią na nie będzie bowiem nieograniczone niczym Boże miłosierdzie.

Nie tylko składniowa formuła zapowiadająca monolog Anioła i wewnętrzna struktura tego monologu wskazują na filiacje Norwidowskiego *Listu* z *Apokalipsą*. Poprzez wszystkie elementy kompozycyjne wiersza – poprzez konstrukcję czasu, przestrzeni, kreację profetycznego gospodarza utworu, ewokowane przesłanie – przenika wzór Janowego proroctwa.

Czas w wierszu ma kilka wymiarów, których splot wydawałby się 'ciemny' bez użycia apokaliptycznego klucza. – Jest to, po pierwsze, czas, w którym Anioł mówi, oraz ten, o którym mowa. Boży posłaniec przybywa i rozpoczyna monolog „w zarannej godzinie", a więc przed świtem. Pora przełomu dnia i nocy ma silne nacechowa-

[8] C. Norwid, PW, I, s. 105-107.

[9] Ap 2,1; cytat wg: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim Jakuba Wujka SJ, wyd. 3 poprawione, Kraków 1962. Wszystkie cytaty biblijne przywołane w pracy pochodzą z tej edycji.

nie metaforyczne; dzięki Biblii i liturgii adwentowej niesie symbolikę eschatologiczną (*albowiem czas jest blisko;* Ap. 1,3), a dzięki *Przedświtowi* Zygmunta Krasińskiego stała się w późnym polskim romantyzmie metaforą historiozoficzną. „Zaranna godzina" z *Listu* niesie wszystkie trzy znaczenia: dosłowne, eschatologiczne i historiozoficzne. Graniczność czasu anielskiej wypowiedzi koresponduje z przełomowością momentu, którego dotyczy proroctwo – trwa właśnie rewolucja. Jeśli wziąć pod uwagę czas powstania wiersza, można ją identyfikować jako wydarzenia lat 1848/1849 lub nawet szerzej – jako okres od rabacji galicyjskiej (1846) po czas powstania utworu. O ile taka chronologiczna lokalizacja przekonująco wynika z historycznoliterackiego kontekstu, o tyle nie tłumaczy się zbyt dobrze w immanentnej perspektywie interpretacyjnej. W wierszu Norwida sugestia rewolucyjnego czasu pojawia się bowiem dzięki przywołaniu haseł francuskiej rewolucji 1789 roku (*I nie tak w o l n o ś ć a b r a t n i e k o c h a n i a, / I nie tak r ó w n o ś ć – innych musisz dośnić...).*

Hasła te: wolność, równość, braterstwo – zostały w monologu Anioła wyróżnione graficznie, a zarazem zanegowane. Wiersz wskazuje je jako wartości ważne, ale dotąd – poprzez wszystkie rewolucje wstrząsające Europą od schyłku XVIII wieku – realizowane fałszywie. A zatem nie tylko o wydarzenia Wiosny Ludów tu chodzi, ale o wszystkie polityczne porywy, które nieczystymi intencjami, pychą, namiętnościami zatarły swoje szlachetne cele i wartości. W historycznej perspektywie nie byłoby nadziei na ich ocalenie, gdyby nie to, że epoki przełomu i niepokoju są czasem otwartego nieba, okresem, w którym *jedna drugiej coś podaje sfera.* Na ziemskie nadzieje i głody odpowiada krzątanina w niebie i dzięki niej *płacz w i e l k o – l u d o w y*[10] może zamienić się w *sploty psalmów i hymnów.* Źródła sensu historycznego czasu nie są ukryte ani u jego początków (byłaby to utopia retrospektywna), ani w przyszłości (utopia rewolucji), lecz w transcendentnej wobec niego Boskiej sferze.

Przestrzeń w wierszu jest prezentowana w perspektywie globowej, z góry; tak jak mógłby ją postrzegać Anioł. Warte podkreślenia wydaje się to, że widzi on ziemię oddzieloną od nieba (*Niźli się niebios obsuną zasłony*). Metafora ‘zasłony' ewokuje co najmniej trojaką wykładnię. Można odczytywać ten motyw jako zasłonę nocy – rozumianej dosłownie i historiozoficznie. W takim kontekście Anioł głosi rozproszenie mroku słonecznym (znaczenie dosłowne) i metafizycznym światłem (znaczenie sugerowane). Po drugie, metafora 'zasłony' uruchamia skojarzenie z kurtyną i teatralną sceną i ewokuje w konsekwencji topos *theatrum mundi.* Przy takiej wykładni Anioł poprzedza wkroczenie do teatru historii boskiego reżysera, który odmieni bieg dziejowych zdarzeń. Możliwe wydaje się również powiązanie obrazu obsuniętych zasłon z rzeźbiarskim elementem barokowych ołtarzy, a taka interpretacja wydobywa jeszcze inny element anielskiego przesłania – oto zbliża się kulminacyjny moment mszy dziejów. W sumie, proroctwo Bożego posłańca zapowiada nadejście czasu powtórnej reintegracji tego, co ziemskie, z tym, co niebiańskie. I dopiero wówczas wypaczone przez ludzi ideały: wolności, równości i braterstwa zostaną dopełnione i zrealizowane. Norwid podejmuje też w *Liście* pytanie o ziemskie instrumenty i siły realizujące to proroctwo. Odpowiedź mogłaby zostać sformułowana w perspektywie historiozoficznego mesjanizmu, ale autor tego unika, pozostawiając przestrzeń dla tajemnicy. Instrumentem mi-

[10] Semantyka tego określenia z dywizem nie jest jednoznaczna; możliwe są trzy wykładnie: ‘płacz wielkiego ludu', ‘płacz wielu ludów', ‘płacz wielkoluda'.

łosierdzia okazanego pokutującej ziemi nie musi być ani charyzmatyczny wódz, ani żaden konkretnie wskazany naród. Skażone pychą wieńce ziemskiej sławy okażą się w apokaliptycznym świetle raczej piętnem niż znakiem triumfu. Narzędziem nadprzyrodzonej łaski będzie jakikolwiek okruch ziemskiej marności, nawet przydrożny kamyk – jeśli taka będzie Boża wola. Motyw 'kamyka' jest uwikłany w przynajmniej podwójny kontekst biblijny. Koresponduje, po pierwsze, z kwestią Chrystusa z Ewangelii Łukaszowej: *Powiadam wam, że jeśliby ci* [uczniowie Jezusa] *milczeli, kamienie wołać będą* [Łk, 19,40]. I w ewangelicznych słowach, i w Norwidowskim *Liście*, wiąże się więc z przestrogą, iż plan Opatrzności wobec dziejów wypełni się nawet wtedy, gdy ludzie odmówią współpracy przy jego realizacji. Po drugie, dzięki aluzji apokaliptycznej, 'kamyk' (i to właśnie w wersji zdrobniałej) staje się zapowiedzią nagrody i radości dla tego, kto takiego współdziałania nie odmówi: *Zwycięzcy dam mannę ukrytą i dam mu kamyk biały, a na kamyku napisane imię nowe*[...][11].

Refleksja nad sposobem realizacji anielskiej obietnicy wypełnia dwie ostatnie strofy *Listu* i znamienne, że właśnie w tym fragmencie wiersza poetycki język staje się nieprzezroczysty i zmierza do paradoksu w ostatnim wersie[12]. Inwersyjny tok składniowy zaciemnia znaczenia motywów: robaków, wieńca, wzuwania sandałów. Poeta demonstruje niewystarczalność języka dla wyrażenia proroctwa. Bóg zostaje pokazany jako absolutnie wolny kreator dziejów, którego nie krępują ani prawa, ani oczekiwania człowieka (*wszystko za nic ma*), ale zarazem chce odpowiedzieć na skierowaną ku Niemu ludzką nadzieję, której nie lekceważy (*nie ma za nic*). W ten sposób wiersz Norwida, nawiązując do wstępnego fragmentu *Apokalipsy*, zapowiada zarazem dopełnienie czasu w duchu jej finału – ewokuje perspektywę zbawienia i zmartwychwstania.

Dedykacja

Wierszem, w którym właśnie końcowe sceny Objawienia z Patmos stały się źródłem aluzji biblijnej jest dedykacja poprzedzająca szkic *O sztuce (dla Polaków).*

Tym, którzy, z wielką Historii zniewagą,
U słupa Prawdę rozebrawszy nago,
Już, już świstali:
– Jako Dziewicy obuwie wężowi,
Spadnie na czoło lada kwiat i powie:
„Dotąd!... nie dalej..."
*
Tym zaś, co, serca jeszcze mając szczątek,
Nie powstydzili się wielkich pamiątek
Myślą czcić wielką:
– Palmy się schylą od wołań anioła
I, pognębione okrążywszy czoła,
Łzę otrą wszelką...[13]

---

[11] Ap, 2, 17. Zacytowany fragment pochodzi z zakończenia listu do Kościoła w Pergamie.
[12] Jako przykład skomplikowanej składni poetyckiej, próbującej odnawiać sposoby mówienia o tajemnicy Boga, analizował ten fragment wiersza Wojciech Kudyba. Por. tegoż, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo..." Norwida mówienie o Bogu,* Lublin 2000, s. 87-91.
[13] C. Norwid, PW, VI, s. 335.

Norwid zamieścił dedykację w paryskim pierwodruku z 1858 roku, ale już w lipskim wydaniu z roku 1863 zrezygnował z niej. Jakkolwiek powód tej rezygnacji jest nieoczywisty, znacznie istotniejszą niejasnością, przed którą staje interpretator tego krótkiego wiersza, jest identyfikacja adresatów dedykacji. A kwestię tę rozstrzygnąć trzeba, ponieważ to właśnie zbiorowy adresat jest kompozycyjną i semantyczną dominantą utworu, stanowi zatem klucz do jego interpretacji. – Autor dedykował swój szkic o sztuce *tym, którzy*.... Anafora *Tym,* otwierająca każdą z dwóch strof, mocno podkreśla ważność tych osób, ale już przy pobieżnej lekturze rodzi się spostrzeżenie, że *Ci*, o których mowa w pierwszej strofie, nie tylko nie są tożsami z tymi z drugiej, ale zostali im wyraźnie przeciwstawieni. Co więcej, Norwid nie tyle dedykuje im swój utwór, ile raczej zapowiada ich los; wobec pierwszych formułuje przestrogę, wobec drugich – pocieszenie. W ten sposób wprowadza ton moralnego pouczenia, pobrzmiewający echem anielskich przestróg z początku Janowej *Apokalipsy*.

Problem identyfikacji ukrytych za zaimkową formułą adresatów dedykacyjnego wiersza i całej broszury można rozpatrywać w dwóch interpretacyjnych kontekstach. Pierwszy z nich wyznacza biografia autora i wydarzenia w paryskim życiu literackim polskiej emigracji, drugi – immanentny, wiąże się z wyrazistą obecnością motywiki biblijnej. I chociaż ten drugi wydaje się istotniejszy, spróbujmy najpierw zrekonstruować pierwszy aspekt; rzuca on bowiem sporo światła na genezę utworu.

Rok 1858 był dla Norwida czasem nadziei na pełniejsze włączenie własnego pisarstwa w główny nurt polskiej kultury. Po raz pierwszy pojawiła się szansa na zebranie i edycję utworów rozproszonych. Prace w tym kierunku podjęli niemal jednocześnie: Antoni Zaleski, Walenty Pomian Zakrzewski i brat Cypriana – Ksawery Norwid. Ta sytuacja skłaniała poetę do podsumowań własnego dorobku, ale okazała się też źródłem kłopotów. Poszukiwanie utworów, których rękopisy utknęły w redakcyjnych i prywatnych szufladach i tekach, okazywało się dosyć często bezowocne, co powodowało narastającą gorycz i zniecierpliwienie autora.

> **[...] po pewnej dobie pracy poeta i artysta, nie widząc zbiorowego obrazu swej rzeczy względem publiczności, nie jest w stanie dalej trwać, i tym sposobem zabiera się człowiekowi więcej niż utwory, bo twórczość.** [...]- – Oto i wszystko – daruj, że tak czynię, ale Bóg widzi, że dlatego **już nic Ci nie dodam** do tego testamentu, abym miał myśl spokojną do innych robót, a przez to i do wdzięczności braterskiej **Tobie** – bo sił by zbrakło!
> A trzeba trwać![14]

– pisał Norwid do Antoniego Zaleskiego w końcowym fragmencie listu poświęconego przygotowywanej edycji.

Tłem wydawniczych zabiegów była druga odsłona sporu poety z Julianem Klaczką, sporu skupiającego się wokół miejsca sztuk plastycznych w pejzażu polskiej kultury oraz dziedzictwa wielkiej poezji romantycznej. Pierwszy wątek wynikał ze sprzeciwu Norwida wobec tezy sformułowanej w rozprawie Klaczki *Sztuka polska*[15], której autor podkreślał nieistotność malarstwa i rzeźby w polskiej tradycji artystycznej i z rezerwą odnosił się do ożywienia w polskiej plastyce widocznego w połowie stulecia. Drugi wątek polemiki był związany z odczytami Klaczki o Mickiewiczu,

[14] C. Norwid, list do Antoniego Zaleskiego z grudnia 1858 roku; PW, VIII, s. 367, 368. Podkreślenia pochodzą od autora listu.

[15] Rozprawa J. Klaczki została opublikowana na łamach „Wiadomości Polskich" w 1857 roku.

wygłaszanymi w Paryżu od stycznia do marca 1858 roku, cieszącymi się w polskim środowisku emigracyjnym dużym powodzeniem. Norwid już w styczniu rozpoczął zabiegi o możliwość zaprezentowania własnych prelekcji, w których zamierzał przypomnieć rangę poezji Słowackiego i Krasińskiego. Z obu tych niezrealizowanych intencji wyrósł pomysł szkicu o sztuce, wydanego nakładem autora w październiku, a zatytułowanego *O sztuce (dla Polaków)*[16].

W świetle odtworzonego tu pokrótce biograficznego i historycznoliterackiego kontekstu konkretyzacja adresatów dedykacyjnego wiersza wydaje się dosyć prosta. – Ci z pierwszej strofy to i Klaczko, i ci wszyscy, którzy z lekceważeniem i nonszalancją traktują myśl pisarza – gubią rękopisy, uskarżają się na ciemność mowy, nie chcą dostrzec i podzielać Norwidowskiej refleksji o powadze sztuki. Ci z drugiej strofy, którzy *serca mają szczątek* (Zaleski, Zakrzewski, Nabielak) – często nieudolnie, ale z trafną intuicją odczytują doniosłość autorskiego przesłania i próbują scalić to, co zostało rozproszone. Przy takiej interpretacyjnej wykładni *Dedykacja* łączy cechy gatunkowe pamfletu (I strofa) z cechami wiersza dedykacyjnego (II strofa). Odczytanie takie ignoruje jednak swoistość poetyckiej mowy, pomija też zupełnie funkcje biblijnych odniesień, wyraźnie podkreślanych w literackim obrazowaniu. Warto więc spojrzeć na Norwidowski wiersz z immanentnej perspektywy.

Każda z dwóch sześciowersowych strof *Dedykacji* została podzielona na dwie tercyny, odwołujące się aluzyjnie, lecz wyraziście do wzorca strofy safickiej – z pięciozgłoskową kodą następującą po wersach jedenastozgłoskowych[17]. Trójwersowe całostki zawierają odrębne poetyckie obrazy, które są zarazem sekwencjami „zdarzeń" zarysowanych w wierszu. Możemy bowiem mówić tu o dzianiu się i to dość dramatycznym w swojej wymowie. Oto w pierwszej scenie ci, którzy znieważają *Historię*, przystępują do biczowania *Prawdy*. Sytuacja ta stanowi czytelną aluzję do sceny biczowania Chrystusa na dziedzińcu pretorium, o której wspominają wszyscy czterej ewangeliści, a której realia dookreślała pieczołowicie wyobraźnia malarzy dawnych epok. Obraz poetycki z Norwidowskiego wiersza wywołuje skojarzenia zwłaszcza ze sposobem przedstawiania tej sceny w malarstwie włoskim XV i XVI wieku. Najbliżej mu może do malarskiej wizji Sodomy z fresków w Sienie, gdzie malarz utrwalił moment na chwilę przed kaźnią Jezusa[18].

Za sprawą ewangelicznego nawiązania i ikonograficznych skojarzeń czytelnik spodziewa się biczowania *Prawdy*; której personifikację przenika Chrystusowy wize-

[16] Obie odsłony polemiki między Norwidem a Klaczką – zarówno tę z początku lat pięćdziesiątych XIX wieku, związaną z recepcją *Promethidiona*, jak i wspomnianą wyżej – przeanalizowała gruntownie Zofia Trojanowiczowa w pracy *Ostatni spór romantyczny: Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

[17] Klasyczna strofa saficka jest czterowersowa i składa się z trzech wersów jedenastozgłoskowych i jednego pięciozgłoskowca; trójwersowe całostki Norwida można uznać jedynie za poetycką wariację na temat tej strofy (dwa jedenastozgłoskowce + pięciozgłoskowiec). Na skłonność Norwida do „cytowania" takiego kroju wiersza wskazywała Lucylla Pszczołowska: „Norwid posługiwał się dość często znanymi strofami [...], wielokrotnie – strofą saficką (np. *Sieroctwo*) i różnymi jej modyfikacjami (np. *Buntownik*). Widać nawet u niego upodobanie do strof o przeplotach wersów średniówkowych i krótkich (np. 11 i 5-zgłoskowiec) oraz do strof z „kodą", czyli końcowym wersem krótszym od pozostałych, wygodnym dla tak częstego w tej poezji puentowania motywów. Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 223.

[18] Sodoma (wł. Giovanni Antonio Bazzi) w latach 1511-1514 wykonał zespół słynnych fresków w klasztorze franciszkanów w Sienie; moja uwaga odnosi się do ich fragmentu zatytułowanego *Chrystus przy słupie*. Por. *Sztuka świata*, a także: L. Santini, C. Valigi, *Florence – Pisa – Siena*, Narni–Terni 1992, s. 128.

runek, ale tymczasem nieoczekiwanie dochodzi do powstrzymania egzekucji. Niespodziewany zwrot zdarzeń został wyrażony przy użyciu formy czasu przyszłego, a zatem ma dopiero nastąpić, ale nie osłabia to pewności mówiącego, przekonanego o jego nadejściu. Świadczy o tym i wyróżnienie graficzne, i wykrzyknikowa formuła kody: *„Dotąd!... nie dalej!...”*. Sposób powstrzymania potencjalnych oprawców jest też dość zaskakujący – na ich czoło spadnie kwiat, wytyczając granicę zbrodniczego działania. Zwraca uwagę zastosowanie w tym miejscu synekdochy; prześladowców *Prawdy* jest co najmniej kilku, spadających kwiatów być może jeszcze więcej. Posłużenie się liczbą pojedynczą zamiast mnogiej daje efekt większej retorycznej dobitności, a w warstwie poetyckiego obrazu eksponuje spadający kwiat, który dodatkowo nabiera wagi dzięki porównaniu do *obuwia Dziewicy* spadającego na głowę węża. Podstawą skojarzenia obu członów porównania jest ruch z góry w dół, a cały trop wydaje się służyć szczególnemu wyróżnieniu kwiatu. Wrażenie to zostało jednak osłabione poprzez użycie określenia *lada* [*kwiat*], sugerującego, że jest to jakikolwiek kwiat, jeden z wielu, a może nawet – byle jaki.

Zanim zajmę się dalszą eksplikacją kwiatowego motywu, warto poświęcić trochę uwagi drugiemu członowi poetyckiego porównania. Motyw Dziewicy depcącej głowę węża ma swoje źródła w Bożej zapowiedzi skierowanej do węża, a zawartej w trzecim rozdziale Księgi Rodzaju: *Położę nieprzyjaźń między tobą, a między niewiastą i między potomstwem twoim, a potomstwem jej; ona zetrze głowę twoją, a ty czyhać będziesz na piętę jej*[19]. Nawiązuje także do wizji niewiasty prześladowanej przez smoka z dwunastego rozdziału *Apokalipsy* św. Jana. Wiąże się zatem i z pierwszym, i z ostatnim ogniwem kanonicznych ksiąg biblijnych. Inspirację tym obrazem mógł wzmacniać dziewiętnastowieczny kontekst: w 1854 papież Pius IX ogłosił dogmat o Niepokalanym Poczęciu, a w ślad za tym w dziewiętnastowiecznej sztuce religijnej zyskały popularność, obecne i wcześniej, obrazy Najświętszej Marii Panny – pogromczyni węża-szatana lub zstępującej na ziemię Królowej Niebios[20]. To ostatnie wyobrażenie Madonny pojawia się w wierszu Norwida napisanym kilka miesięcy wcześniej; warto je przywołać kontekstowo nie tylko z uwagi na chronologiczną zbieżność z czasem pracy nad szkicem o sztuce, ale również dlatego, że podobnie jak w *Dedykacji*, towarzyszą mu motywy kwiatów i palm.

[...]
– Nad łożem tym i grobem świeci wizerunek
Królowej-Nieba, która z świętych chórem schodzi
I tron opuszcza, nędzy śpiesząc na ratunek.
– Palm wiele, kwiatów wiele aniołowie niosą,
Skrzydłami z ram lub nogą występując bosą.
Gdzie zaś od dołu obraz kończy się, ku stronie,
W którą Stanisław Kostka blade zwracał skronie,
Jeszcze na ram złoceniu róża jedna świeci:
Niby, że po obrazu stoczywszy się płótnie,

[19] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka SJ, wyd. 3 poprawione , Kraków 1962, Krdz, 3, 15. Wszystkie cytaty biblijne przytaczam za tą edycją.

[20] Norwid zapewne znał dobrze wizerunek Matki Bożej z kaplicy Objawień przy rue de Bac. Sprawa objawień siostry Katarzyny Labourè ze Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia i medalik z wizerunkiem Matki Bożej depcącej węża były w połowie stulecia w Paryżu znane i szeroko komentowane. Por. J. Rosikoń, *Madonny Europy*, Warszawa 1998, s. 60-62.

Upaść ma, jak ostatni dźwięk, gdy składasz lutnię,
I nie zleciała dotąd na ziemię – i leci...[21]

Zbieżność obrazowania w obu wierszach pozwala zapytać, czy oświetlają się one wzajemnie. – W obu utworach pojawia się motyw Matki Boskiej śpieszącej z pomocą. Tej interwencji towarzyszą spadające kwiaty i aniołowie z palmami. Mimo podobieństwa atrybutów, powód interwencji jest odmienny – Królowa Nieba z obrazu w klasztornej celi spieszy po duszę świętego Stanisława oraz po to, by ulżyć ludzkiemu cierpieniu, zaś ta, której obecność została zasugerowana porównaniem z wiersza dedykacyjnego zapobiega złu, walcząc z wężem symbolizującym pierwiastek szatański. Jej obecność została dyskretnie zaznaczona użyciem tylko jednego metonimicznego motywu – motywu obuwia. Jest to zresztą rekwizyt dosyć zaskakujący, ponieważ większość wizerunków Madonny depcącej węża przedstawia ją bądź ze stopami ukrytymi pod obszerną szatą, bądź bosą[22].

Rozszyfrowanie biblijnych kontekstów poetyckiego obrazowania nie pozwala jeszcze odpowiedzieć na pytania, które nasuwa lektura pierwszej zwrotki Norwidowskiego wiersza: – Kim są niedoszli oprawcy? Jaką prawdę chcą zniszczyć? Dlaczego narzędziem delikatnej maryjnej interwencji powstrzymującej egzekucję jest właśnie spadający kwiat? – Jeśli potraktować *Dedykację* jako integralną część Norwidowskiego szkicu o sztuce, to kwiatowy motyw uzyska dodatkowy interpretacyjny kontekst; w estetycznym wywodzie jest on bowiem istotnym argumentem na rzecz niezbywalności Piękna. Piękno nie stanowi dla Norwida jakiegoś naddatku nad ontyczną strukturą świata, ornamentu czy zbędnej ozdoby. W drugim rozdziale szkicu autor rozważa problem piękna w naturze, uznając, że ten jego rodzaj najpełniej objawia się w czasie kwitnienia i w obrazie kwiatów. Zwraca uwagę, że bez rozrzutności i ulotności piękna nie byłoby owoców i plonów, a zatem piękno okazuje się nierozerwalnie związane z dobrem i prawdą świata.

> [...] prawo to, prawo piękna, ma i czas sobie wydzielony w porze **kwitnienia** wszelakiego, i ma przedmiot swój w **kwiecie.**
> Jakoż kwiat, ta to błaha zawiązka piękna, która wdzięczy się dziś, a jutro wiatr ją zwarzy, pochłonie zwierzę paszczą grubą, człowiek nogą poważną zdepcze; kwiat, który nie tylko w każdym względzie po-nad-użytecznie pięknym bywa, ale jeszcze są kwiaty jakoby na wyłączną posługę piękności, i to bardzo wyszukanej, przeznaczone; kwiat i pora-kwitnięcia, we wszystkim piękna, tak dalece „realnym i praktycznym" – jak to dziś mówią – **prawem** jest, iż gdyby Atylla lub inny barbarzyniec jaki bicza trzaskiem zmiótł te wdzięczne fraszki i te ozdoby z pól i drzew – zaiste że obozy jego w odwrotnym marszu nawet musiałyby wymierać, głodem wielkim za pogwałcenie onych to praw pobite. Od owoców prawdy albowiem aż do ziarnka rośliny najdrobniejszej, która w szczelinie głazu twardego ma mieszkanie, wszystko przechodzić musi porę kwiatu, **porę piękna kwitnienia**, jeśli ma być owocem użytecznym i ważność mającym.[23]

Kwiat, który jest symbolem piękna, przypomina także o rytmie czasu i potrzebie cierpliwości wobec jego praw – pora kwitnienia i pora owocowania muszą i w natu-

[21] C. Norwid, *[Na pomnik grobowy św. Stanisława Kostki]*, PW, I, 267.
[22] W dziewiętnastowiecznym malarstwie religijnym można znaleźć wizerunki Matki Boskiej w sandałach, ważną rolę symboliczną pełnią też na obrazach maryjnych motywy kwiatowe, ale brakuje takich ujęć tych motywów jak sugerowane dedykacyjnym wierszu. Por. Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987; zwłaszcza rozdział XIV *La scene de genre et la peinture religieuse.*
[23] C. Norwid, PW, VI, 339, 340.

rze, i w dziejach następować we właściwej kolejności, a człowiek nie powinien tego rytmu zakłócać. Sztuka z jej niezbywalnym dążeniem do ideału piękna jest w kulturze tym, czym w naturze czas kwiatów. Tę prawdę chcą zniszczyć ci, których pierwsza strofa prezentuje jako niedoszłych oprawców. Ewangeliczna stylizacja poetyckiej sytuacji sugeruje, że taki zamach jest zarazem agresją wobec Bożego ładu świata. Dedykuję wam ten utwór, boście grzeszni – wydaje się ostrzegać autor – i pobrzmiewa tu raczej przestroga moralisty przekazującego ważne prawdy, niż głos autora dzielącego się słowem z godnym zaufania czytelnikiem.

Adresatom pierwszej części *Dedykacji* przeciwstawił Norwid bohaterów drugiej strofy – tych, którzy *jeszcze serca mają szczątek.* Człony tak zarysowanej opozycji sprawiają wrażenie niewspółmiernych; niedoszli oprawcy zostali skonfrontowani z tymi, którym pozostała przecież tylko odrobina serca, a nie serce całe. A poza tym można przypuszczać, że skoro negatywnych bohaterów dedykacji powstrzymał od zbrodni spadający kwiat, to i oni mają jakieś resztki sumienia, które w wierszu symbolizuje motyw serca[24]. Ta nieco zatarta linia przeciwstawienia zyskuje wyrazistość dzięki innemu aspektowi – postacie z pierwszej i drugiej strofy różnicuje przede wszystkim stosunek do historii i tradycji. „Czarni" adresaci dedykacji znieważają *Historię* i *Prawdę*; pozytywni – mają odwagę *czcić* ją *myślą wielką.* Dzięki temu ci drudzy są otwarci na piękno i prawdę.

W semantyce tego fragmentu zwraca uwagę powtórzenie w sąsiadujących wersach epitetu określającego wielkość (*wielkie pamiątki, myśl wielka).* Ten znaczący szczegół pozwala odczytywać dedykację jako ogniwo w Norwidowskiej refleksji nad wielkością człowieka, a jest to temat rozległy i ważny w poetyckiej antropologii pisarza, antycypowany już w autotematycznych wątkach wierszy warszawskich, obecny w całej twórczości poety, a najczęściej powracający jako centralny problem w wierszach z lat sześćdziesiątych (*Wielkość, Do pani na Korczewie, Wielkie słowa, Fortepian Chopina).* W wierszu *Wielkość* tak poeta zdefiniował ten atrybut człowieka:

> Wielkim jest człowiek, któremu wystarczy
> Pochylić czoła,
> Żeby bez włóczni w ręku i bez tarczy
> Zwyciężyć zgoła![25]

A w *Wielkich słowach* nie pozostawił cienia wątpliwości co do tego, że źródła ludzkiej wielkości, także tej utrwalonej w twórczości, są transcendentne.

Dla zaledwie zarysowanych postaci z dedykacyjnego wiersza probierzem wielkości jest ich stosunek do historii i tradycji; tylko ten, kto ocalił w sobie zdolność do myśli wielkiej zrodzonej z kontemplacyjnej postawy wobec przeszłości, może mieć dostęp nie tylko do wielkości minionego, ale i do metafizycznie uwarunkowanej *Prawdy.* Droga do niej wiedzie bowiem poprzez kontemplowanie i odczytywanie wielkich pamiątek przekazanych przez tradycję. Ostatnia tercyna przynosi zapowiedź nagrody, którą otrzymają adresaci wiersza przyjmujący taką postawę. Wiersz zamyka konsolacja w duchu apokaliptycznym: do *Objawienia świętego Jana* nawiązuje obraz palm; według proroka z Patmos – zbawieni, którzy stoją *Przed tronem i przed obli-*

[24] Por. J. Fert, *Norwid poeta sumienia*, (zwłaszcza uwagi o metaforach sumienia), Lublin 1993.
[25] C. Norwid, PW, I, 348.

czem Baranka, przyodziani [są] *w szaty białe i palmy w ręku ich* [Ap 7,9]. Motyw pochylania się palm pod wpływem *wołań anioła* można również odczytywać jako apokaliptyczną aluzję, ponieważ po wizji zbawionych w siódmym rozdziale, pojawia się w następnym motyw siedmiu aniołów z trąbami, wieszczących klęski spadające na ziemię. Ostatni wers jest nieomal cytatem z *Apokalipsy,* zaczerpniętym z wizji Jeruzalem niebieskiej: *Oto przybytek Boga z ludźmi: i będzie mieszkał z nimi. I oni będą Jego ludem [...]* ***I otrze Bóg wszelką łzę z oczu ich*** [Ap 21, 4][26].

Norwid w obydwu strofach wiersza sięga po biblijną stylizację, co daje nie tylko efekt uniwersalizowania znaczeń, ale i powoduje, że dedykacja zmienia swoją konwencjonalną funkcję; staje się deklaracją autorskich intencji, zwięzłym poetyckim wstępem do szkicu o sztuce. Autor deklaruje, że będzie mówił o pięknie i jego historycznych realizacjach, ujmując temat w dwóch perspektywach. Pierwszą z nich wyznacza tradycja skumulowana w dziejach, drugą – eschatologiczną – Biblia, a zwłaszcza jej obietnice zawarte w *Objawieniu św. Jana.*

Przy takim odczytaniu adresaci wiersza nie zostają spersonalizowani. Są nimi z jednej strony ci, którzy w każdym czasie sprzeniewierzają się pięknu i prawdzie, z drugiej zaś ci, do których w każdej epoce są adresowane obietnice Kazania na górze i finalnej wizji proroka z Patmos.

Czasy i *Socjalizm*

O ile w interpretowanych dotąd utworach aluzja do finału *Apokalipsy* pełni funkcję konsolacyjną zarówno wobec poety-wizjonera, jak i wobec tych wszystkich, którzy zechcą mu uwierzyć, o tyle w trzecim ogniwie *Vade-mecum* (*Socjalizm*) i we wcześniejszej wersji tego utworu zatytułowanej *Czasy* mamy do czynienia z sytuacją przeciwną. Poeta polemizuje z tymi, którzy proroctwu uwierzyli i związali jego wykładnię z nadziejami na realizację Królestwa Bożego na ziemi.

III. Socjalizm

1
Ludzie, choć kształtem r a s napiętnowani,
Z wykrzywianymi r ó ż n ą m o w ą wargi,
Głoszą: że oto ź l i już i w y b r a n i ,
Że już h o s a n n a tylko, albo skargi...
– Że Pyton-stary zrzucon do otchłani:
Grosz? – że symbolem już; harmonią?... – targi!

2
Och! nie skończona jeszcze Dziejów praca –
Jak bryły w górę ciągnięcie ramieniem;
Umknij – a już ci znów na piersi wraca,
Przysiądź – a głowę zetrze ci brzemieniem...
– O! nie skończona jeszcze Dziejów praca,
Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem![27]

[26] Podkreślenie w cytacie moje [G. H.-S.].
[27] PW, II, s. 19; przywołuję tekst wiersza w jego późniejszej redakcji z tomu *Vade-mecum*; redakcja wcześniejsza – por. PW, I, s. 116.

W przeciwieństwie do wierszy, wokół których ogniskowały się dotychczasowe rozważania, ten był przedmiotem analiz i interpretacji, bywał też często przywoływany w uwagach dotyczących Norwidowskich idei jako przykład antyutopijnej postawy autora. Antoni Chojnacki, analizując dwugłosowość w wierszu, zinterpretował ten wewnętrzny dialog jako spór między socjalistą utopijnym a socjalistą chrześcijańskim w dobie Wiosny Ludów. Podkreślił w ten sposób doraźny i polityczny aspekt utworu[28]. Ewa Bieńkowska i Ryszard Zajączkowski akcentowali sprzeciw Norwida wobec koncepcji historiozoficznych redukujących eschatyczny wymiar Królestwa Bożego i zapowiadających jego realizację w nieodległym czasie ziemskim i historycznym[29]. Józef Fert w edytorskich uwagach wydobywał przede wszystkim polemikę z socjalistyczną utopią[30]. Na taki trop interpretacyjny kieruje rękopiśmienna wersja wiersza, zatytułowana w manuskrypcie *Socjalizm.1848.* W przywołanych wyżej odczytaniach Norwidowskiego utworu, może oprócz studium Chojnackiego, pojawia się wprawdzie świadomość apokaliptycznego uwikłania wiersza, ale nie jest szczególnie wyeksponowana.

Czy zatem odczytanie *Socjalizmu* w perspektywie nawiązań do *Objawienia św. Jana* pozwoli wydobyć aspekty nieobecne dotąd w interpretacjach? – Zauważmy na wstępie, że trzecie ogniwo *Vade-mecum* wiele łączy zarówno z *Listem*, jak i z *Dedykacją.* W przypadku *Listu* analogia dotyczy genezy; obydwa utwory były poetycką reakcją na wydarzenia Wiosny Ludów. Współbrzmienie z *Dedykacją* wiąże się natomiast ze strukturą i kompozycją wierszy. Obydwa są dwudzielne – składają się z dwóch sześciowersowych strof, w obrębie których podstawową formą wersyfikacyjną jest jedenastozgłoskowiec. Postawy i przekonania zobrazowane w pierwszej zwrotce zostały przeciwstawione tym ewokowanym w drugiej. Kompozycja opiera się więc na silnie zaznaczonej antynomii i polaryzacji wewnętrznego dialogu. Poza tym i *Dedykacja,* i *Socjalizm* są poetyckim wyrazem historiozoficznego myślenia autora, ale idei nie nazywa on tu wprost, lecz sugeruje ją poprzez obrazy nawiązujące do topiki biblijnej, religijnej i mitologicznej.

By zrekonstruować semantykę wiersza, trzeba więc wydobyć sensy ukryte w poetyckim obrazowaniu i uwzględnić profetyczną stylizację. – *Ludzie* z pierwszej strofy wiersza *Socjalizm*, uzurpując sobie atrybuty proroków, głoszą, że realizuje się właśnie zapowiedź sądu ostatecznego, w związku z czym nastąpił już podział na potępionych i wybranych. Symptomem, a może i rezultatem tego stanu rzeczy jest wyzwolenie społeczności spod władzy pieniądza, który pozostaje już tylko symbolem, i – niejasna znaczeniowo – *harmonia targów.* Triumf Dobra nad Złem obrazuje motyw Pytona zrzuconego do otchłani. Pyton – według mitu apollińskiego – był synem Gai, a więc bóstwem chtonicznym, mającym postać ogromnego węża. Strzegł wyroczni w Delfach, dopóki nie został pozbawiony tej roli i wrzucony do skalnej szczeliny przez Apolla. Mit wydobywa kontrast słoneczności, górowania nad światem (atrybuty Apollina) i mroczności, strącenia w dół (atrybuty Pytona). Podobna sytuacja i podobna struktura przestrzeni pojawiają się w dwudziestym rozdziale *Apokalipsy*:

---

[28] A. Chojnacki, *Socjalizm*, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, pod redakcją S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 73-78.

[29] Por. E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid,* Warszawa 1975, s. 152-153 (autorka formułuje tam swoje uwagi interpretacyjne, opierając się na wcześniejszej wersji utworu pt. *Czasy*); R. Zajączkowski, *„Głos prawdy i sumienie". Kościół w pismach Cypriana Norwida,* Wrocław 1998, s. 196-199.

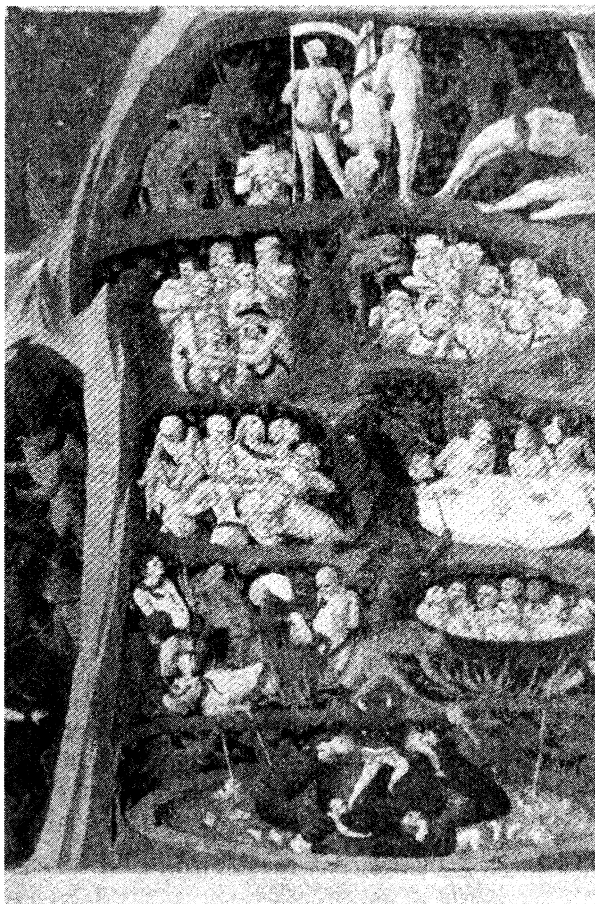
[30] C. Norwid , *Vade-mecum,* oprac. J. Fert, Wrocław 1990, wyd. II 1999, BN I/271, s. 20-21.

I widziałem anioła lecącego z nieba, mającego klucz przepaści i łańcuch wielki w ręce swojej. I uchwycił smoka, węża starego, którym jest diabeł i szatan i związał go na tysiąc lat. I wrzucił go w przepaść i zamknął i położył pieczęć na nim, aby więcej nie zwodził narodów, dopóki nie upłynie tysiąc lat; [Ap. 20, 1-3]

Ta zbieżność sytuacji i obrazu w micie greckim i w *Apokalipsie* nie zaskakuje, gdy pamiętamy, że zapis objawień powstawał w środowisku, a częściowo i w języku greckim. Łącząc w pierwszej strofie aluzję mitologiczną z aluzją apokaliptyczną, chciał też Norwid być może wskazać na eschatyczne przeczucia ludzkości wyrażane za pomocą pokrewnej symboliki w odmiennych kręgach kulturowych. Ponieważ jednak postacie z pierwszej strofy nie mają autorskiej sankcji, przenikanie się motywów mitycznych i biblijnych w ich myśleniu odsłania chaos skojarzeń, których ludzie używają w funkcji argumentów potwierdzających ich historiozoficzne poglądy. Nie wydaje się przypadkiem, że zacytowany wyżej fragment *Apokalipsy,* współtworzący obrazowe tło Norwidowskiego wiersza, stał się źródłem koncepcji millenarystycznych różnych epok historycznych. A z tymi właśnie koncepcjami, mylącymi perspektywę historyczną z eschatologiczną, poeta polemizuje. Polemika ogniskuje się znowu w poetyckim obrazie o mitologicznej proweniencji – postulowana *dziejów praca* została zmetaforyzowana jako trud Syzyfa. Jest ona mozolnym i nieustannym dźwiganiem się ku górze. O ile w pierwszej strofie dominuje ruch z góry w dół (motyw zrzucania Pytona do otchłani), o tyle w drugiej – przeciwnie – motyw ciągnięcia, dźwigania wzwyż. I to ten właśnie kierunek zyskuje autorską aprobatę – tylko tak można „przepalać glob Sumieniem" i zbliżać ludzkim wysiłkiem czas spełnienia apokaliptycznych obietnic.

Złudną drogą, oddalającą od celu, okazuje się w świetle utworu zarówno rewolucja, jak i tworzenie utopijnych systemów inspirowanych biblijnymi wizjami sądu nad światem. Przesłaniem wiersza nie jest tym razem pocieszenie tych, którzy pozostali wierni Słowu; poeta nie obiecuje im niczego oprócz syzyfowego trudu.

W ‘apokaliptycznych' wierszach Norwida uderza brak motywiki katastroficznej; poeta nawiązuje albo do początku *Objawienia świętego Jana,* albo do obrazów zwycięstwa i zbawienia w finale wizji. Wynika to nie tylko z ideowych intencji autora, ale i z charakteru jego wyobraźni poetyckiej. Norwidowi obca jest romantyczna frenezja, okrucieństwo bywa w jego utworach motywem raczej wskazywanym niż przedstawianym. Artysta portretuje swoich bohaterów lirycznych i dramatycznych częściej w kameralnych sytuacjach niż w zamęcie zbiorowych scen. Dlatego też temat zbawienia i sądu łączy się przede wszystkim z perspektywą moralną, a dopiero wtórnie – z historiozoficzną.



Beato Angelico, *Kary piekielne potępionych*,
fragment *Sądu Ostatecznego* 1432-1433

Barbara Szargot
(Katowice)

ŚMIERĆ DYNASTII. O *KRÓLU CHŁOPÓW* JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

Króla chłopów. Czasy Kazimierza Wielkiego, powieść Kraszewskiego wchodzącą w skład cyklu obejmującego dzieje Polski, poprzedza obszerny list dedykacyjny skierowany do Władysława Chodźkiewicza. Ofiarowanie to spełnia wymogi, które następująco opisała Renarda Ocieczek:

> Funkcje listów dedykacyjnych były wielorakie: w stosunku do wskazanego adresata mogły być aktem wdzięczności, hołdu lub przymówką o pomoc. Książkę zdobiły i reklamowały, stanowiły też jej literacką wizytówkę. Podejmowały określone zadania dydaktyczne i literackie. Dzięki umiejscowieniu ich w dziele, którego adres był przecież szeroki, mimo jednostkowego adresata nabierały charakteru społecznego, stanowiły przez to szczególną odmianę listu otwartego. [...] poprzez prawdziwe lub rzekomo prawdziwe szczegóły zwracały uwagę na dzieło lub jego sprawców, zakotwiczały je w określonej rzeczywistości, pełniły więc funkcje swoistego łącznika między literaturą i życiem[1].

Kraszewski najpierw celebruje akt ofiarowania, następnie zapewnia adresata o swoim szacunku. Potem, i to będzie nas najbardziej interesować, pisze o swojej pracy literackiej. Wskazuje przede wszystkim na wielkość zadania, którego się podjął, chcąc opisać dzieje Polski „wcielone w główne postaci historyczne" [s. 5][2]. Następnie żali się na niesprawiedliwość krytyków, którzy wydają sprzeczne sądy; zapewnia o staranności, z jaką pisze swe dzieła, a także o ogromie pracy przygotowawczej, którą musi wykonać. Kończy swe przesłanie znamiennymi słowami:

> Proszę cię o współczucie, a z Tobą razem wszystkich czytelników moich. [s. 7]

Znamienne, że to przesłanie umieścił Kraszewski na początku *Króla chłopów* – powieści niedocenionej. Stanisław Stupkiewicz (choć uważa, że powieść jest ciekawa, a „w wielu miejscach nawet pasjonująca"[3]) krytykuje dzieło Kraszewskiego przede wszystkim za zniekształcenie portretu Kazimierza Wielkiego oraz z powodu niedostatecznego, jego zdaniem, oddania historycznych realiów:

> Ponieważ jej tytuł zawiera miano króla, można by przypuszczać, że zbliży ona czytelnika do dziejów Polski bardziej niż inne powieści Kraszewskiego, w których pisarz snuł akcję dookoła

[1] R. Ocieczek, *Między literaturą i życiem. Dedykacje książkowe dla Heleny Tekli Lubomirskiej*, w: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*, pod red. R. Ocieczek i M. Piechoty, Katowice 1994, s. 100.

[2] Wszystkie cytaty według wydania: J. I. Kraszewski, *Król chłopów. Czasy Kaźmirza Wielkiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego i W. Danka, przygotował do druku, posłowiem i przypisami opatrzył S. Stupkiewicz, Warszawa 1963. W nawiasach podaję numery stron.

[3] S. Stupkiewicz, *Posłowie*, w: J. I. Kraszewski, *Król chłopów...*, s. 509.

osób nie wpływających bezpośrednio na tok wielkich wydarzeń i poprzez ich dzieje czy przeżycia ukazywał wartości naczelne. Wbrew pozorom historyczna postać głównego bohatera wcale tu nie wpłynęła na uwydatnienie prawdy historycznej[4].

Większość badaczy po prostu nie zauważa omawianego dzieła. Wzmianki, jeśli się pojawiają przy okazji omawiania cyklu *Dzieje Polski*, są najczęściej jednozdaniowe. O tym, że powieść jest zapomniana, mogą też świadczyć pełne ubolewania słowa Pawła Jasienicy:

> Trudno odgadnąć, dlaczego w kraju tak obfitującym w powieść historyczną nikt nie pokusił się o artystyczne przedstawienie prywatnego życia Kazimierza Wielkiego. Jakiż to pasjonujący obraz! Człowiek obdarzony genialnym umysłem, potęgą fizyczną i prześladowany przez dziwne fatum.[5]

Otóż taka powieść istnieje! Co więcej, nie jest tylko zapisem biografii. Kraszewski tworzy ciekawe dzieło, w przemyślany sposób zakomponowane.

Król chłopów nie ma zwartej fabuły. Poszczególne księgi opowiadają o różnych epizodach z życia władcy. Sądzę, że można uznać taką formę utworu za celową, co więcej, za znaczącą. Rozczłonkowanie treści odpowiada rozpadowi świata przedstawionego.

Fabuła powieści rozpoczyna się opisem śmierci Władysława Łokietka, a kończy zgonem Kazimierza Wielkiego. Poza *Prologiem* składa się z ośmiu zatytułowanych ksiąg. Stanisław Stupkiewicz nazywa je szeregiem obrazków z osobistego życia króla i kładzie nacisk na opisane przez Kraszewskiego romanse monarchy[6]. Jednak warto zauważyć, że większość ksiąg opowiada o śmierci. W *Prologu* umiera Łokietek, w *Margarecie* – córka Jana Luksemburczyka Margareta (narzeczona Kazimierza), wspomina się też o śmierci nieszczęsnej Klary Zach. *Wiaduch* opisuje okoliczności śmierci kmiecia o tym imieniu (a jednocześnie o klęsce Króla Chłopów, który nie był w stanie swego protegowanego ochronić przed samowolą nienawidzącego go ziemianina), *Baryczka* traktuje o zabójstwie księdza, w które był zamieszany król, z kolei *Maciek Borkowicz* opowiada o spisku tegoż, zakończonym jego uśmierceniem (z rozkazu króla). W ostatniej – ósmej księdze Kraszewski opisuje zgon tytułowego bohatera powieści. Śmierć jest więc głównym tematem sześciu (z dziewięciu istniejących) części *Króla chłopów*. Ta fascynacja umieraniem jest zresztą istotą historii – jak pisze Ewa Domańska:

> Za Robertem Harrisonem zakładam, iż Heideggerowskie bycie-ku-śmierci oznacza w istocie bycie-ku-zmarłym czy dokładniej: bycie ku martwemu ciału. Pamiętam ponadto, że lament nad martwym ciałem rodzi dyskurs śmierci, który jest dyskursem historycznym. Mówiąc o zwłokach, dotykamy zatem samej istoty tego dyskursu, który w nich właśnie ma swoje źródło. Bez śmierci nie byłoby historii. Historia żywi się śmiercią – Historia zaczyna się w grobie.[7]

Michael de Certeau ujmuje to następująco:

> Cienie mniej smutne powróciły do swych grobów, nawiedziwszy po kolei *Histoire de France*. Odprowadził je tam dyskurs. On jest złożeniem świadectwa, jest składaniem do grobu, on czyni z nich istoty *oddzielone*. Składa im cześć rytuałem, którego im brakowało.[8]

---

[4] Tamże, s. 506.
[5] P. Jasienica, *Polska Piastów*, Warszawa, b.r., s. 356.
[6] Tamże, s. 508–509.
[7] E. Domańska, *Ku archeontologii martwego ciała. (Konteplacyjne podejście do przeszłości)*, „Er(r)go" nr 2, 2001, s. 44.
[8] M. de Certeau, *Pismo historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go" nr 2, 2001, s. 117.

Tak więc poświęcając swoje dzieło śmierci, Kraszewski pokazuje to, co w jego ulubionej dziedzinie jest najważniejsze. Jednocześnie:

> Śmierć jest obsesją Zachodu. Pod tym względem dyskurs nauk o człowieku jest pato(–) logiczny: dyskurs *patosu* – nieszczęście i pełne pasji działanie – w konfrontacji ze śmiercią, której nasze społeczeństwo nie jest już w stanie pomyśleć jako jednego ze sposobów uczestnictwa w życiu.[9]

Nie sposób przy tym nie zauważyć, że śmierć w *Królu chłopów* przechodzi przez wszystkie stany: królewski (Łokietek, Kazimierz, Margareta), duchowny (Baryczka), rycerski (Borkowicz) i chłopski (Wiaduch). Mamy więc do czynienia z wizją apokaliptyczną, ze swoistym „tańcem śmierci", a co najmniej (jak chce Julian Krzyżanowski) z „romansem grozy"[10].

Osobiste życie nader kochliwego – i w rzeczywistości, i w powieści – monarchy zostało zdominowane przez obsesję bezpotomnej śmierci. Ten los zostaje mu przepowiedziany – ma to być kara za uwiedzenie Klary Zach. Początkiem „tańca śmierci" jest więc grzech, co znamienne, płciowy. Objawia się tutaj swoista ludowa sprawiedliwość – ponieważ winą króla jest „nieuprawniony" akt seksualny, właśnie sfera erotyki i płodzenia będzie tą, która przyniesie mu klęskę.

Jako możliwość zapewnienia królowi szczęścia osobistego, a krajowi pomyślnego rozwoju ukazany jest w powieści planowany związek z Margaretą. Kraszewski ukazuje króla zakochanego już w wyobrażeniu o córce Jana Luksemburczyka:

> Marzył o niej jako o niewieście, która go zrozumieć potrafi, podzielać myśli jego i osłodzić mu życie. [s. 37]

Jednocześnie obraz jej łączy się z wizją Pragi – jako wzoru:

> Takim bym ja, z pomocą bożą, chciał mój Kraków uczynić – odezwał się król ręce składając. – Wspaniałe, przepyszne, wielkie, bogate i silne obronne miasto. Tam się nam uczyć rządzić, budować i ład zaprowadzać. [s. 38]

Narzeczona jednak nie podziela zapałów swego królewskiego adoratora:

> Wieści, jakie w Bawarii będąc jeszcze, miała o Polsce Margareta, wcale jej do tego związku zachęcać nie mogły. Malowano jej kraj jako dziki i pustynny, lasami zarosły, zimny i smutny, nędzny i ubogi, na ciągłe wystawiony wojny i napady, króla – jako półpoganina, który żon brał tyle, ile chciał, i życie prowadził rozwiązłe. [s. 49]

Mamy więc córkę króla czeskiego – Europejkę, zmuszaną do przeniesienia się do pogańskiego i prymitywnego kraju, którego władca ma wiele żon. Obraz Polski stworzonej w wyobraźni Margarety jest zgodny z ówczesnym stanem świadomości mieszkańców Zachodniej Europy, którzy uważali nasz kraj za „obfitujący w prymitywne płody natury" i zimny[11]. Ze względu na uwarunkowania historyczne pozbawiony także „zachodniej atmosfery":

---

[9] Tamże, s. 120.

[10] J. Krzyżanowski, *J. I. Kraszewskiego „Historia w powieści"* w: tegoż, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 351.

[11] A. F. Grabski, *Polska w świadomości społeczeństw europejskich w wiekach średnich*, w: *Polska dzielnicowa i zjednoczona. Państwo, społeczeństwo, kultura*, pod red. A. Gieysztora, Warszawa 1972, s. 407–409.

Trudno wymagać, aby miłość dworna stała się treścią życia uwikłanych w niekończące się spory książąt dzielnicowych, czy też Władysława Łokietka zajętego utrwalaniem władzy[12].

Jednocześnie jednak trudno nie zauważyć, że kreacja ta nawiązuje do sytuacji, z jaką spotkała się pierwsza polska nielegendarna władczyni – Dąbrówka. Wedle Galla Anonima, Mieszko, nim poślubił czeską księżniczkę, miał siedem żon[13]. W powszechnym mniemaniu jego pogański kraj stał też na niższym poziomie cywilizacyjnym niż chrześcijańskie Czechy. W przeciwieństwie do Dąbrówki właśnie Margareta nie jest w stanie sprostać przeznaczonej jej misji. Zgodnie z prawdą historyczną umiera – dosłownie w przeddzień ślubu. Kraszewski każe jej skonać z powodu niechęci do zamążpójścia (królewna dostaje gorączki na tle nerwowym i z jej powodu umiera). Autor *Starej baśni* – wytrawny znawca historii[14], wydobywa z niepamięci czeską księżniczkę i czyni ją jedną z najważniejszych kobiet w życiu wielkiego władcy. Jest to zgodne z jego strategią pisarską, następująco opisaną przez Wincentego Danka:

Historyków literatury interesowała zgodność szczegółów, tropili za anachronizmami i pomyłkami autorskimi, za – często zresztą świadomie, dla celów kompozycji artystycznej – „popełnianymi" odstępstwami od faktów, wpisując je na konto niewiedzy autorskiej[15].

W omawianym przypadku Kraszewski nie zmienia faktów, lecz je „nadinterpretuje"[16]. Śmierć Margarety jest początkiem końca nadziei Kazimierza na posiadanie legalnego potomka i na zdobycie godnej go towarzyszki życia. Jaki mógł mu przyświecać cel, jeśli nie stworzenie klamry – na początku dynastii piastowskiej pojawia się Czeszka, która przyciąga Polskę w krąg kultury zachodniej, na końcu czeska królewna takiej roli nie chce już pełnić.

Fascynacja Pragą oraz wspomnienie Margarety tłumaczą, według logiki utworu, największe szaleństwo, jakie popełnił Kazimierz Wielki – ślub (nielegalny, bo król był ciągle żonaty) z mieszczką praską Krystyną Rokiczaną:

Największa piękność, najświeższa młodość nie zdołała Kaźmirza stale przywiązać. Zrażał się nieokrzesaniem, prostotą obyczajów, brakiem myśli i wprędce te kilkodniowe kochanki porzucał. Z rozmów z królem Kochan miarkował, że Kaźmirz marzył o niewieście jak Margareta i więcej pragnął ducha niż krasy. Rokiczana temu ideałowi najlepiej odpowiadała, nawet jej zimna powaga i obejście się dumne mogło być dla króla pociągającym. [s. 257–258]

Rokiczana jest więc surogatem Margarety. Kuriozalny ślub króla i jego żenujące małżeństwo – parodią możliwego związku z królewską córką. Kraszewski pokazuje kompromitację króla ze współczuciem, ale nie ukrywa faktu, że dokonuje się degradacja i ośmieszenie panującego.

Podobnie, paradoksalnie, ze swoistą degradacją mamy do czynienia w związku ze śmiercią księdza Baryczki. Kraszewski dość wiernie opisuje sprawę mordu na ka-

---

[12] U. Świderska, *Miłość dworna w średniowiecznej Polsce*, w: *Etos rycerski w Europie Środkowej i Wschodniej od X do XV wieku*, pod red. W. Peltza i J. Dudka, Zielona Góra 1997, s. 37.

[13] Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, przekład opracował, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia, Wrocław–Warszawa 1989, s. 18.

[14] Wincenty Danek daje w swych książkach o Kraszewskim pełny przegląd źródeł historycznych, z których pisarz korzystał – por. np. W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 446.

[15] Tamże, s. 448.

[16] Istotnie Kazimierz nie cieszył się przychylnością narzeczonej, która zmarła tuż przed ślubem. Trudno jednak wnioskować, że była ona „kobietą jego życia". Por P. Jasienica, dz. cyt., s. 357.

płanie (co prawda, bardzo dba o to, by Kazimierza uniewinnić). Znamienny jest przy tym stosunek narratora do zachowania krakowian po rzuconej na króla przez biskupa klątwie. Wyraża on zdziwienie, iż nikt nie posypywał głowy popiołem, nie pokutował. Przeciwnie – życie płynęło bez zmian:

> Dziś więc nie była to już walka między Kościołem i władzą świecką, lecz prosty spór Kaźmirza z księdzem Bodzantą. Za taką ją uważano. Czasy się wielce zmieniły... [s. 207]

Wyraźnie pobrzmiewa w tych słowach echo sporu między Bolesławem Śmiałym a Stanisławem ze Szczepanowa. Zmiana obyczajów, zracjonalizowanie stosunków państwo – Kościół też jest nowością w dziejach piastowskiej dynastii i zwiastuje koniec dawnego świata.

Najbardziej znacząca okazuje się jednak klamra, którą tworzą śmierć Łokietka w *Prologu* i zgon Kazimierza w rozdziale ostatnim. Przyjrzyjmy się tym, kluczowym dla zrozumienia powieści, fragmentom.

Łokietek umiera w sposób, jeśli można użyć tego słowa, ceremonialny. Już na wstępie Kraszewski kreśli pełen dostojeństwa obraz – umierający król spoczywa na łożu, wokół niego przemyślnie rozstawieni trwają w ciszy: następca tronu, duchowny, żona, lekarz[17]. Najbliżej króla znajdują się lekarz i następca tronu. Duchowny stoi w nogach łóżka, a królowa – żona umierającego – modli się „opodal nieco". Jedyną osobą, która siedzi, jest oczywiście następca tronu, on też jedyny okazuje żywe uczucia: „pochylony troskliwie, niespokojne oczy wlepiając w chorego"[18] [s. 8]. Scena pogrążona jest w półmroku, oświetlona jedynie oliwną lampką. Zarówno król (zwany przez narratora dziedzicem Mieszka i Chrobrego[19] – czyli następcą największych władców Polski), jak i wszyscy obecni zdają sobie sprawę z tego, że śmierć za chwilę nadejdzie:

> Gasnął powoli, bo życia ogień wypalił się w nim do dna. Umierał z tą mocą duszy, z jaką żył, mężny i spokojny; nie broniąc się śmierci, pożądając jej, zstępując do grobu z pociechą w sercu. [...] Myśl swą spuścizną zostawiał synowi. [s. 9]

Jest to zgodne z opisanym przez Philippe'a Arièsa schematem umierania zawartym w dziełach średniowiecznych:

> Nie umierają byle jak: śmierć jest uregulowana zwyczajowym rytuałem, skwapliwie opisywanym. [...] Jej zasadniczym rysem jest to, że pozostawia czas na przygotowanie się do niej.[20]

---

[17] To, że śmierć ma, i powinna mieć, charakter publiczny, było oczywiste nie tylko w czasach Łokietka, ale także i za życia Kraszewskiego. Por. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 31.

[18] Kazimierz daje poprzez swoje zachowanie dowód, że posiada staropolskie cnoty: „Skądinąd wiadomo, że rodziców obowiązywało wychowywanie dzieci, troskę zaś o rodziców i w ogóle o starców obserwował kronikarz u Słowian jako jedną z ich głównych cnót: 'skoro bowiem ktoś z nich staje się niedołężny wskutek choroby lub starości, porucza się go spadkobiercy, który winien go otaczać najtroskliwszą opieką'." J. Dowiat, *Normy postępowania i wzory osobowe*, w: *Kultura Polski średniowiecznej X–XII wieku*, pod red. J. Dowiata, Warszawa 1985, s. 305.

[19] Zwłaszcza Chrobry został wykreowany, zarówno poprzez Galla Anonima, jak i przez Kadłubka na wzór króla, ojca i obrońcy ojczyzny. Por. Cz. Deptuła, A. Witkowska, *Wzorce ideowe zachowań ludzkich w XII i XIII wieku*, w: *Polska dzielnicowa i zjednoczona...*, s. 125–127.

[20] P. Ariès, dz. cyt., s. 19–20.

Łokietek schodzi z tego świata spełniony – wypełnił swe obowiązki, zdołał zjednoczyć państwo i pozostawić dziedzica. Kraszewski ukazuje go jako króla-wojownika. Do końca zachowującego hart ducha[21]:

> Któż nie widział na obliczu umierających, mocnych na duchu, bojowników zwycięskich tego wyrazu szczęśliwości, jaki wdziewa śmierć, wiodąc ich do grobu? Wszelkie cierpień ziemskich ślady zagładza palec anioła śmierci. [s. 11]

Syn patrzy na tę przemianę „z pobożnym zdumieniem". Religijny aspekt tego zadziwienia jest jak najbardziej na miejscu. Łokietek bowiem tuż przed śmiercią wygłasza proroctwa – zapowiada, że Kazimierz nie będzie pogromcą Krzyżaków, ale jako narzędzie Boga będzie spajał państwo, tworzył prawo, budował przywiązanie do królestwa. Przepowiada także rozwój państwa [s. 14]. Moc prorokowania jest atrybutem świętości, stąd szczególnej wagi nabiera błogosławieństwo, którym swą wypowiedź kończy sędziwy władca. Warto dodać, że już po zgonie Łokietka jeden z dworzan mówi o nim następująco:

> Z niczego on stworzył koronę tę na kawałki rozbitą, a pomyślcie, z jakimi o nią walczył mocarzami! Z liczbą, z przewagą, ze złotem, ze złością, ze sprzymierzonymi, sam nie mając nic nad łaskę pańską! C u d a p r z e z e ń c z y n i ł B ó g ! [s. 18, podkr. B. Sz.]

Król Władysław jest więc świętym władcą. Jednocześnie dba o zachowanie ciągłości politycznej – ostatnie chwile poświęca na dawanie synowi zaleceń. Jest to zgodne ze średniowiecznym zwyczajem, wedle którego konający:

> Natychmiast przybiera klasyczną postawę umierającego: gromadzi dzieci dookoła łóżka, aby wydać ostatnie polecenia i pożegnać się, jak to czynili wszyscy starzy ludzie, których śmierć oglądał.[22]

Dlatego stary władca każe następcy natychmiast się koronować, poleca mu doradców, nakazuje dbać o chłopów, zabrania wchodzić w sojusze z Krzyżakami. Zwłaszcza zalecenie opieki nad chłopami jest ważne w świetle tytułu powieści – wskazuje, że ten szczególny rys Kazimierza Wielkiego, jakim była opieka nad pospólstwem, jest realizacją testamentu jego ojca. Waga dynastii – konieczności płynnego przekazania odpowiedzialności za kraj – jest w scenie śmierci Łokietka podkreślona przez fakt, iż stary król nie chce tracić sił na rozmowę z nikim innym. Milczeniem zbywa lekarza i żonę.

Królowa Jadwiga jest ukazana jako pobożna i cicha towarzyszka władcy, która odmawia modlitwy za konających i szlocha[23]. Miłość łącząca małżonków to wspólnota towarzyszy walki:

---

[21] To, że król jest także rycerzem, zostało w szczególny sposób podkreślone w rytuale koronacji królów polskich, w czasie której władca kreślił mieczem krzyż na cztery strony świata. Por. A. Gieysztor, *Spektakl i liturgia – polska koronacja królewska*, w: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, pod red. B. Geremka, Wrocław – Warszawa 1978, s. 18.

[22] P. Ariès, dz. cyt, s. 29.

[23] Taka kreacja osoby Jadwigi nie do końca zgodna jest ze źródłami historycznymi. Żona Łokietka nie była cichą i pokorną istotką, czego dowiodła po śmierci męża, nie zgadzając się na koronację swej synowej – Anny (Aldony), „co było jawną szkodą dla prestiżu królestwa". Kazimierz Wielki z najwyższym trudem nakłonił matkę do zmiany zdania. Por. J. Żylińska, *Piastówny i żony Piastów*, Warszawa 1982, s. 218.

Z dala ujrzał stojącą z głową zwieszoną królowę. Wpatrzył się w jej postać smutną i wejrzeniem żegnali się długo.
Jadwiga stała chwilę i milczeniem króla odprawiona, odeszła. On mowę odzyskiwał tylko dla syna. [s. 14]

Brak tu namiętności i jakichkolwiek uczuciowych zachowań. Z uczuciami mamy do czynienia w zakończeniu sceny, kiedy to pojawia się stary sługa. Kraszewski skupia się na pokazaniu wzajemnej miłości pomiędzy Jaroszem i Łokietkiem. Stary towarzysz walki jest jedyną osobą, poza synem, do której król się zwraca, co więcej, czyni wysiłki, by go dotknąć. Jarosz przybywa, by prosić władcę o pozwolenie „pójścia z nim" (wspólnej śmierci). Ta prośba zostaje wysłuchana:

Jarosz opadłszy ku ziemi, z głową na piersi zwieszoną, bezsilny, zdawał się z królem swym dogorywać. [...] Raz jeszcze podniosła się twarz starca, powieki odsłoniły oczy zbladłe, westchnął ciężko. Westchnienie to odbiło się w piersi Jarosza, którego chłopcy utrzymać nie mogli; potoczył się na ziemię. [s. 17]

Sposób, w jaki Jarosz traci życie, jest, można by rzec, nadprzyrodzony. Jednak jego tęsknota, by odejść ze swym przywódcą, by móc „ułożyć się u jego stóp", jest echem dawnej przynależności rodowej. Kraszewski taki sposób oddania pokazał w *Starej baśni*, w której na stos Wisza wstępuje jego żona. Samobójstwo żony jest zgodne z pogańską mentalnością. Chrześcijanin Jarosz nie zabija się, lecz dostępuje łaski skonania jednocześnie z ukochanym wodzem. Jednak nie sposób nie zauważyć klamry, jaką tworzą w ramach cyklu *Dzieje Polski* te dwie śmierci. Pierwsza w początkach Polski piastowskiej, druga u jej schyłku.

Śmierć Kazimierza – zgodnie z prawdą historyczną – jest niespodziewana. Okoliczności wypadku na łowach, któremu uległ Kazimierz Wielki, i działania medyków królewskich Kraszewski opisuje zgodnie z przekazami historycznymi[24]. Dla nas jednak interesujące jest to, co dodaje od siebie. Skupia się mianowicie na pokazaniu szoku poddanych i lęku przed tym, co nastąpi dalej, o czym świadczy następująca wypowiedź Wierzynka:

– A! Nie!, nie! – przerwał nagle milczenie. – Nie może to być! Bóg nas tak nie skarze, nie dopuści! Król nie jest stary, silną naturę ma, zwycięży ona... [s. 491]

Nie mamy więc do czynienia ze zwykłym przygnębieniem spowodowanym oddaniem ukochanemu władcy – śmierć Kazimierza jest karą bożą. W przeciwieństwie do opisywanej w *Prologu* reakcji ludu na zgon Łokietka, w obliczu zagrożenia życia władcy daje znać o sobie rozbicie poddanych na dwa obozy. Pierwszy:

Ci, co z Ludwikiem trzymali, tegoż dnia potajemnie wyprawili poselstwo do Budy, donosząc Elżbiecie i jej synowi o chorobie niebezpiecznej, wzywając, aby co rychlej spuściznę obejmować przybywali. [s. 495]

Drugi:

Dla innych nadzieja utrzymania króla przy życiu jeszcze nie była straconą. Nie mogli i nie chcieli przypuścić, aby zmarł ten, którego żywot był tak potrzebny, bo wlewał życie w tysiące tych, co pozbawieni go być mieli bez niego. Król chłopów i biednych ludzi nie mógł się rychło w innym odrodzić, bo wieki zaledwie wydają wielkie umysły i serca te wielkie. [s. 495]

---

[24] Por. *Kronika Janka z Czarnkowa*, tłum. J. Żerbiłło, oprac. M. D. Kowalski, Kraków 2001, s. 23–26.

Władysław Łokietek umierał jak święty (jak pamiętamy, posiadał dar prorokowania i jego nieskazitelność była zaświadczana przez poddanych). Kazimierz odwrotnie:

Duchowieństwo pomimo licznych fundacji kościołów i łask królewskich, pamiętne śmierci Baryczki, przyjaźni z Esterą, na ostatek dnia, w którym król na polowanie jechał, nie chcąc poszanować uroczystości, źle wróżyło. Wszystko wydawało mu się mściwym palcem bożym, który za śmierć kapłana swego na królu domierzał karę. [s. 494–495]

Król wystąpił przeciw *sacrum* podwójnie – najpierw uderzając w kapłana, następnie wyruszając na łowy (wedle świadectwa Jana z Czarnkowa):

Roku Pańskiego 1370, dnia ósmego miesiąca września, który był dniem Narodzenia Najświętszej Panny Marii [...][25]

Jak już pisałam, ostatnie chwile życia Łokietek spędza na przekazywaniu synowi dziedzictwa. Kazimierz także walczy o przekazanie spadku... synom z nieprawego łoża:

Tymczasem głośno już się z tym odzywało się duchowieństwo, aby dzieciom Estery i Rokiczany żadnej nie dać spuścizny, pochodzenie ich uprawniającej. [s. 496]
[...] w rozporządzeniu ostatnim [...] król o małym Niemirze, równie jak o Bogucie nie zapomniał. [s. 500]

Kazimierz nie ma legalnych synów, którym mógłby przekazać koronę, może jedynie zabezpieczyć byt swych naturalnych dzieci. Jego los jest i w tym wypadku gorszy od Łokietkowego. Kraszewski upodabnia scenę umierania Kazimierza do konania jego ojca. Tu też łoże monarchy jest otoczone. Jednak, z omówionych już względów, nie towarzyszy mu syn. Brak też żony. Kraszewski zręcznie wykorzystuje fakt, że małżeństwo Kazimierza z Jadwigą żagańską nie było w pełni legalne (król żeniąc się z nią, popełniał podwójną bigamię, był jednocześnie żonaty z Adelajdą heską i z mieszczką praską – Rokiczaną)[26]. Z jednej strony więc monarcha nie ma żony, która mogłaby mu towarzyszyć do końca (jak jego matka swemu mężowi). Z drugiej – posiada ukochaną towarzyszkę życia, której nie wolno się z nim pożegnać:

W chwili, gdy król zdawał mu się przebudzonym, Kochan zniżył się do ucha jego i szepnął mu jedno słowo, imię jedno. Drgnął król i oczy otworzył szeroko, szukał nimi cienia przeszłości, nie zobaczył nic, oprócz sługi i księdza. Ksiądz na straży stał i nie opuszczał już łoża. [s. 498–499]

Estera, bo o nią chodzi, nie może się pojawić nawet jako milczący cień. Warto zauważyć, że Kraszewski tak samo ustawia osoby towarzyszące umierającemu królowi, jak to miało miejsce w *Prologu.* W ten sposób czytelnik zyskuje jasną informację, że co najmniej dwóch postaci przy łożu Kazimierza brakuje. Razem z wielkim królem umiera bezpotomnie dynastia piastowska, rozrywa się ciąg, który Kraszewski opisywał od jego legendarnych początków. Kazimierz, jako ten, z którego „winy" wymiera dynastia, w przeciwieństwie do ojca nie umiera spokojnie:

Kaźmirz pogrążony był w tym śnie przedśmiertnym, ciężkim, który często jest konania zwiastunem. Leżał rzucając się niespokojny, usta i oczy otwierały się niekiedy. Z ust wychodziły

---

[25] *Kronika Janka z Czarnkowa...*, s. 23.
[26] Por np. J. Żylińska, dz. cyt., s. 255–256.

wyrazy bez związku, odbłyski wspomnień wielu, ludzi wielu, cierpień długich, oczy patrzały i nie widziały. [s. 498]

Umierającego Łokietka cechował hart ducha i spokój, Kazimierz kona w gorączce wśród spazmów. Ojciec przed śmiercią prorokuje, syn ma niewidzące oczy. Fakt, że w śmierci ostatniego Piasta brak elementów, wedle określenia Arièsa, „poufałej prostoty"[27], sprawia, że traci ona jeden z głównych wyznaczników wzorcowego średniowiecznego konania. Kraszewski śmierć pierwszej polskiej dynastii dramatycznie wygrywa do końca – ostatnie słowa powieści mówią o tym, że nawet nieprawe potomstwo króla nie ocalało („dzieci też marnie, zapomniane poginąć miały" [s. 504]). Istotniejszy jest jednak akapit następny:

Na tron Piastów osierocony imieniem wstępował węgierski król, sercem obcy krajowi, którego miłości pozyskać się nie kusił. [s. 504]

Po śmierci króla prawdziwymi sierotami nie są jego dzieci, lecz naród. Dopóki władza przechodziła z ojca na syna, w ramach dynastii piastowskiej, mógł on czuć się bezpiecznie – bowiem panujących i lud łączyła więź szczególna. Ciekawe jest to, że ocenę Kraszewskiego podziela dwudziestowieczny historyk – Paweł Jasienica:

Wygaśnięcie głównej, królewskiej linii Piastów było wydarzeniem ogromnej wagi. [...] W listopadzie 1370 roku dokonała się fatalna w skutkach zmiana dotycząca samej istoty polityki królestwa. Polska nie utraciła oczywiście niepodległości, ustroju czy siły, ale rozstała się ze swym dotychczasowym charakterem monarchii narodowej.[...]

Żadne przedwieczne wyroki nie orzekały, że między Odrą a Wisłą koniecznie musi wyrosnąć Polska. [...] Dokonało się to pracą, męstwem i poświęceniem narodu, pod politycznym przywództwem dynastii rdzennie polskiej. Kiedy rozważa się jej dzieje, można dojść do wniosku, że między nią a państwem zachodził ten sam związek natury moralnej, jaki zazwyczaj łączy polskiego chłopa z jego dziedzicznym gospodarstwem.[28]

Śmierć Kazimierza Wielkiego, nie jest więc po prostu przedwczesnym zgonem wybitnego monarchy, lecz końcem pewnej jakości. Dlatego Kraszewski nie poświęca swej powieści osiągnięciom króla (tylko o nich wzmiankuje), lecz jego klęskom. Symbolicznie tę zmianę ukazuje pogrzeb królewski:

W trzy dni po zgonie pospiesznie, zbyt cicho i skromnie odprawiono pogrzeb królewski, lecz uroczystości tej, która wielkości zmarłego i zasługom jego nie odpowiadała, bo duchowieństwo zmarłemu nawet przebaczyć nie mogło wspomnienia księdza Baryczki, szczególnego blasku dodało zbiegowisko ludu. Z rycerstwa i ziemian, z urzędników znajdowali się tylko ci, których obowiązki powoływały; z tych ludzi, co w zmarłym jedynego tracili opiekuna, cisnęły się tłumy, nie mogąc już do przepełnionego a małego dostać się kościoła i zalegały podwórca, drogę, stopy góry. [s. 501]

Pogrzeb władcy traci w ten sposób charakter rytualny – staje się manifestacją przywiązania ludu, tracącego tego, który go kochał. Jednocześnie brak w nim należnego ceremoniału. Tuż po śmierci ostatniego z Piastów pokazują się symptomy rozpadu dawnego świata. Nikt nie wstępuje na stos ofiarny, nikt nie wygłasza lamentacji. Smutek prostych ludzi jest wymowny, lecz, jeśli można użyć takiego określenia, bezładny. Pochówek ma ważne znaczenie kulturowe:

[27] P. Ariès, dz. cyt., s. 31.
[28] P. Jasienica, *Polska Piastów*, Warszawa b.r., s. 381–382.

Istotą ceremonii pogrzebowej jest przemiana faktu śmierci biologicznej (poziom natury) w wydarzenie kulturowe (poziom zbiorowej pamięci). Pogrzeb jest próbą pogodzenia czasu historycznego z czasem kosmogonicznym i świętym. Jest ceremonią reinterpretującą strukturalne wymiary grupy społecznej. Rytuał wprowadza tu ład w chaotyczną przypadkowość procesów przyrody, przeciwstawia się desakralizacji życia (rozpadowi, zniszczeniu), wzmacnia i odnawia mit religijny.[29]

Trzeba także pamiętać, że pogrzeb króla miał charakter polityczny i łączył się z przekazaniem władzy następcy:

Uroczystości z roku 1370 odprawione były po pospiesznym pogrzebie Kazimierza Wielkiego, przyjętym jako gest wymierzony przeciwko Andegawenowi, który w nim nie uczestniczył. Na żądanie więc Ludwika I, który pragnął uwiarygodnić się jako dopiero koronowany król Polski, odprawiono w Krakowie uroczyste egzekwie.[30]

Kraszewski tego uwiarygodnienia Ludwikowi Węgierskiemu odmawia, traktując go z niechęcią i widząc w nim wręcz uzurpatora. Wszak dzieje się tu podobnie, jak o cyklu *Dzieje Polski* pisał Wincenty Danek:

Nauczał w nich Kraszewski historii Polski, kładąc nacisk na rolę dynastii rządzących i uwypuklając znaczenie królów, książąt oraz wielkich wodzów i polityków. Głównym motywem treściowo-ideowym prawie wszystkich powieści jest walka o władzę, o tron królewski, wokół którego i wokół dynastii czy poszczególnych władców gromadzi pisarz centralne, jednoczące dążności państwowe.[31]

Dlatego *Król chłopów* jest opowieścią o stopniowym umieraniu, odchodzeniu zarówno ważnych postaci (historycznych i fikcyjnych), jak i świata. Umiera Polska – kraj (zasadniczo) jednorodny narodowo i związany z rodzimą dynastią.

[29] K. Dmitruk, *Galaktyki kultury*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1989, s. 29.

[30] D. Kucia, *Repraesentator a kiryśnik. Idea wyobrażenia zmarłego władcy w ceremoniale pogrzebowym królów Polski od XIV do XVII wieku na tle ceremonii Europy chrześcijańskiej*, w: *Theatrum ceremoniale na dworze książąt i królów polskich*, pod red. M. Markiewicza i R. Skowrona, Kraków 1999, s. 90.

[31] W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys życia i twórczości*, w: *Józef Ignacy Kraszewski*, mat. zebrał i wstępem opatrzył W. Danek, Warszawa 1965, s. 94–95.

Wiesław Trzeciakowski
(Bydgoszcz)

ZŁOTA EPOKA
JAKO TEMAT ESCHATOLOGICZNY W PISMACH NOVALISA

1. Antyczne źródła mitu Złotej Epoki

Najstarszy przekaz o tej epoce znajdujemy w greckiej starożytności u Hezjoda, w jego poemacie dydaktycznym *Prace i dni*, gdzie mowa jest o pięciu wielkich epokach, w których mieszczą się dzieje świata. Złota Epoka pod panowaniem najstarszego władcy bogów Kronosa (w języku greckim nazwa ta oznacza zarazem Czas) stanowi tu pierwszy, pozytywny biegun rzeczywistości. Na drugim końcu czasów znajdujemy oczywiście epokę żelaza: czasy bezprawia i dzikości rodzaju ludzkiego.

Hezjod opowiada o Złotej Epoce, przywołując mit mówiący o tym, że pierwotny rodzaj ludzki, stworzony przez nieśmiertelnych bogów, żył beztrosko. Ten niewinny, a zarazem utopijny obraz pojawia się niemal dosłownie w *Hymnach do Nocy* Novalisa:

Stary olbrzym
Dźwigał ten szczęśliwy świat
Głęboko pod wzgórzami
Leżeli giganci
Prasynowie Matki-Ziemi
Bezsilni
W spętanym gniewie
Pokonani przez nowych bogów
Zaprzyjaźnionych
Z radosnymi ludźmi.
Ciemnobłękitna głębina
Morza
Była łonem rodzących się bogów.
Niebiańskie zastępy
Zamieszkiwały w radosnej rozkoszy
W kryształowych grotach –
Rzeki i drzewa
Kwiaty i zwierzęta
Były rozumne jak człowiek.
Słodko smakowało wino
Przyrządzane przez młodych bogów
Dla ludzi –
(...)[1]

[1] Novalis, *Hymny do Nocy*, przekład z rękopisu, wstęp i objaśnienia W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001, s. 45.

Ów mit stał się dziedzictwem kultury europejskiej, a tworzące go motywy zmieniano, poszerzano i przyozdabiano, jak choćby motyw wiecznego pokoju i pierwotnej szczęśliwości, analogicznej do obrazu biblijnego Raju. W każdym bądź razie była to epoka wolna od śmierci, zła, wojen, nienawiści, chorób. Epoka, gdy ludzie łagodnie przechodzą kolejne fazy dojrzewania tak jak w przyrodzie, czyli bez strachu, gdyż pewni są, iż odrodzą się po śnie na podobieństwo zwykłego życia natury. Przebudzą, odrodzą się rześcy, odnowieni – jak człowiek, który po pełnym trudów dniu zasypia, by rankiem rozpocząć życie znów, z pełną siłą. Później do tego obrazu dołączą jeszcze inne motywy: wiecznej wiosny, wspólnej mowy ludzi, zwierząt i roślin, sprawiedliwości bez przymusu i ludzkich praw, zgodnej z jedną powszechną sprawiedliwością w całej naturze. Te obrazy już w zarodku zawierają myślenie utopijne, podobne do takiego, jakie w XVIII wieku, bez wątpienia pod wpływem Hezjoda, odnowił holenderski filozof i teolog Hemsterhuis. Potem znalazły już one pełny wyraz w poezji niemieckiego klasycyzmu i romantyzmu. Tak więc ukazywano Złotą Epokę jako dziecięcy okres ludzkości, erę niewinności, przedhistoryczną fazę ludzkości, jako pierwotny stan szczęśliwości, do którego ludzkość tęskni przez tysiąclecia, wciąż nie potrafiąc o nim zapomnieć. Była więc ona – i nadal jest – ideałem, ucieleśnieniem idei jedności stworzenia i kosmosu.

Złota Epoka – wyobrażana jako czas szczęśliwości na ziemi – przybierała też postać wyobrażeń mówiących o życiu na wyspach szczęśliwych, błogosławionych, wolnych od przemocy i morderczych żądz; przedstawiano je sobie jako dalekie, niedostępne wyspy, znane jedynie z tajemniczych opowieści, zagubione gdzieś na krańcach świata, takich jak kraina Feaków z *Odysei* Homera, o której mówi się tam, iż leżała na końcu ziemi, pośrodku oceanu, i że mieszkańcy tej krainy, jak król Alkinoos i jego córka Nauzykaa, obcowali z samymi bogami[2]. Owa bliskość bogów i ludzi to jeszcze jeden rys Złotej Epoki. Te przedstawienia „Elysium" i wysp szczęśliwych można uznać za eschatologiczne odpowiedniki Złotej Epoki[3].

Tak jak w symbolicznym, biblijnym opisie rajskiego ogrodu, znanego nam z Księgi Rodzaju, znajdujemy semicki przekaz o Raju, tak również w religii Greków ta bliskość bogów jest charakterystyczna: uważa się, że zamieszkują oni górę, która oczywiście jest zarazem symboliczna i realna, jak w ogóle wierzenia Greków. Ta siedziba bogów opisana została także przez Homera w *Odysei*: nie wieje tam wiatr, nie pada deszcz, nigdy nie pada śnieg, nie postrzeżemy żadnych chmur, trwa tylko niezmącony spokój, zwany przecież olimpijskim, od nazwy góry Olimp[4].

Podobnie mityczne wyobrażenia o boskich ogrodach czy siedzibach, daleko od ludzi, w niedostępnych miejscach, bronionych przez ruchome skały lub potwory, są w jakimś sensie „tamtą stroną" życia na ziemi. Ten idealny obraz pierwotnej szczęśliwości z czasem zostanie ośmieszony przez sofistów i racjonalistów, ale znów powróci w czasach świetności rzymskiej literatury, za Wergilego (*Georgiki*) i Owidiusza (*Metamorfozy*).

Szczególnie w przypadku Wergiliusza można mówić o eschatologicznym powrocie do idei Złotej Epoki, wyraziście obecnej w 4 eklodze, mówiącej o narodzinach boskiego

[2] Homer, *Odyseja* (Pieśń VI), Wrocław 1992, s. 115-129.

[3] H-J. Maehl, *Hesiods Weltalter – Dichtung*, w: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Tübingen 1994 (2. unveraenderte Auflage), s. 20.

[4] Homer, dz. cyt. (Pieśń V), s. 95.

dziecka, którego wszyscy oczekują, a które przywróci na nowo panowanie tej szczęśliwej epoki. W czasach chrześcijańskich odnoszono ten fragment do narodzin Chrystusa, odczytywano go jako proroctwo sformułowane przez poetę pogańskiego Rzymu[5].

W podobny sposób Novalis interpretuje przyjście Chrystusa, Dziecięcia, w *Hymnach do Nocy*. Rysując obraz martwego, obumarłego świata, opuszczonego przez nieśmiertelnych, tuż po pojawieniu się śmierci w szczęśliwym świecie bogów i ludzi, przedstawia on narodziny Chrystusa w następujący sposób:

(...)
Między ludźmi
W ludzie, który
Był znieważony
Przedwcześnie dojrzały
Błogosławionej bieli
Młodości
Stał się obcy
Zjawił się nowy świat
Z obliczem nie oglądanym dotąd –
Z dobroci
Cudownej Opatrzności
Syn pierwszy Dziewicy i Matki –
Nieśmiertelny owoc
Tajemniczego połączenia.
Kwitnąca mądrość Wschodu
Pełna przeczuć
Rozpoznała wpierw
Początek nowego czasu.
Do króla leżącego w żłóbku pokory
Wiodła ją gwiazda
W przyszłości każde imię
Ugnie kolano przed Nim
Przed najwyższym cudem natury
W chwale i kadzidle.
(...)[6]

Novalis – na początku własnej drogi poetyckiej – trudził się przekładami między innymi z twórczości Wergiliusza i Horacego, ponadto zaś z gimnazjum wyniósł dobrą znajomość łaciny, która stanowiła drogę do świata antycznego, w tym do świata greckiego, który powracał znów do świadomości zachodniej Europy. Klasycyzm francuski czy też niemiecki XVIII wieku w niewielkim stopniu korzystał z dorobku starożytnych Greków, zadowalając się tym, co przejęto wcześniej po epoce średniowiecza (Arystoteles) i renesansu (Platon, rzeźba klasycznej Grecji, grecka filozofia przyrody). Trudno było jeszcze wtedy mówić o hellenizmie w przypadku krajów niemieckich. Była to raczej grekomania, która przerodzi się w autentyczny kult starożytnej Grecji, począwszy od Winckelmanna, znawcy i miłośnika sztuki greckiej i pierwszych romantyków niemieckich, jak choćby Friedrich Schlegel, ideolog wczesnego niemieckiego romantyzmu (Krąg Jenajski) i przyjaciel Novalisa.

---

[5] F. Klingner, *Virgils erste Ekloge*, w : *Hermes* nr 62, 1927, s. 151.
[6] Novalis, dz. cyt., s. 50-51.

Początkowe wiersze Novalisa z okresu szkolno-studenckiego posiadają znamiona wpływu i naśladowania poetów niemieckiego i europejskiego klasycyzmu. Przede wszystkim oddziaływali tu Klopstock, Gleim, ale też Goethe i Schiller. W tym okresie pojawiają się w utworach Novalisa pasterki, pasterze, obrazki wiejskiej sielanki, przypominające formą i treścią sielanki polskiego poety oświeceniowego sentymentalizmu F. Karpińskiego (*Laura i Filon*), także wzorowane na sielankach rzymskich lub ich klasycystycznych wersjach z okresu rokoka[7].

Dopiero od 1797 roku, po śmierci Zofii von Kühn, a także po przyjęciu pseudonimu „Novalis”, pojawia się nowa romantyczna idea, najpełniej wyrażona w *Hymnach do Nocy*, która ukaże w nowym świetle również antyczną myśl o Złotej Epoce. Novalis uczyni boskim realizatorem tej idei samego Chrystusa, a siebie prorokiem nowej ludzkości. Zgodnie z ideą synkretyzmu religijnego (Novalis marzył o jednej powszechnej religii Wschodu i Zachodu, starożytności i nowożytności), dzieło religijne Chrystusa poeta połączył i utożsamił z przywróceniem Złotej Epoki szczęśliwości, z powrotem ludzi do Raju (Królestwa Bożego), jednak to połączenie rozumiał jako jedność natury widzialnej i niewidzialnej. Chrystus poprzez ofiarę miłości (ta koncepcja ofiary narodziła się nad grobem Zofii von Kühn, niedaleko Tennstedt) pokonał stary świat (symbol dźwigania kamienia grobowego), opanowany przez śmierć i smutek, potem powrócił do niebios, ażeby z kolei to świat idealny odnowił ziemię, zstąpił na nią, by ją połączyć z niebem. Novalis nie idealizował rzeczywistości ziemskiej, on chciał, by ideał zszedł na ziemię i na niej stał się rzeczywistością, czyli niebem, ukrytym po upadku ludzkości zasłoną tajemniczej Nocy.

2. Pietyzm herrnhucki jako kontynuacja idei Złotej Epoki i chiliazmu

Novalis urodził się i wychował w rodzinie o tradycjach herrnhuckich. Herrnhuci, czyli pietyści niemieccy, odłam wewnątrzprotestancki, szczególnie silnie oddziaływali na południowo-wschodnich obszarach Niemiec, w Saksonii-Anhalt, a także na północy, w Prusach. W XVIII wieku najważniejszym ośrodkiem religijnym i naukowym pietystów było Halle i tutejszy uniwersytet. Pietyści głosili wiarę w zbawienie na podstawie własnej pobożności i uczynków, a także w bezpośrednie obcowanie Boga z każdym człowiekiem. Te idee, ezoteryczne wobec instytucji wiary, miały ogromny wpływ na ważny ruch religijny i umysłowy w drugiej połowie XVIII wieku, w którym uczestniczył także Novalis. Nic dziwnego, że poeta entuzjastycznie przyjął słynne *Mowy o religii* Friedricha Schleiermachera, teologa, w których dostrzegł chrześcijański ezoteryzm, uzasadnienie poglądu, że Kościół historycznie przemija jako forma, ale nie przemija treść głoszona przez Kościół. Tę ideę najpełniej i najgłębiej zilustrował (pod wpływem także pism Novalisa) Caspar David Friedrich, malarz niemieckiego romantyzmu, szczególnie w takich obrazach jak *Mnich nad morzem* i *Katedra*, ale również w obrazach pokazujących ruiny gotyckich kościołów na tle obumarłych drzew i zimowego krajobrazu[8]. Nie chodzi tu o estetykę

---

[7] Przykładem takiej sielanki, dość frywolnej erotycznie, a zarazem finezyjnie literacko skonstruowanej jest balladka *Ich weiss nicht was*, gdzie pojawiają się skłonna do romansów Lizetka i pan Filidor, zalotnik. Urok tej historii polega na tym, że autor opowiada, co oni robili we dwoje w wysokiej trawie, ale udaje, że nie wie, o co chodzi, w : G. Schulz, *Novalis Werke. Studienausgabe*, München 1984, s. 8.

[8] W. Schmied, *Caspar David Friedrich*, DuMont’s Neue Galerie, Köln 1992, album z reprodukcjami obrazów i komentarzami. Tego samego autora: *Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit*, München – London – New York 1999.

ruin, ale o przemijającą postać chrześcijaństwa, które czeka na swoje odrodzenie, na nową epokę Ducha, zgodnie z ideami średniowiecznego mnicha Joachima de Fiore. Obraz *Katedra* ukazuje odnowione chrześcijaństwo pod postacią świetlistej katedry, zstępującej z nieba na ziemię jako ideał i wizja nowej epoki.

Problem chialiazmu łączy się więc z eschatologią, w tym z ideą Złotej Epoki. Chiliazm głosili głównie przedstawiciele wczesnego chrześcijaństwa, także sekty i odłamy pierwotnego Kościoła, którego dogmatyka powstawała w toku burzliwych debat, nierzadko burd ulicznych na tle religijnym (zob. Sozomen, *Historia Kościoła*), herezji, spowodowanych nie tylko licznymi różnicami w interpretacji Ewangelii, ale także ambicjami duchowieństwa oraz różnymi tradycjami kultur i wierzeń ludów w basenie Morza Śródziemnego – wszędzie tam, gdzie swoje gminy tworzyli chrześcijanie. Nie zajmując się nazbyt szczegółowym przedstawieniem pietystycznego chiliazmu XVIII wieku, wystarczy, że powiemy, iż odżyła na nowo dyskusja i wiara w to, iż Królestwo Chrystusa, mające trwać tysiąc lat, zejdzie na ziemię i będzie to właśnie epoka Ducha Świętego, szczęśliwa Złota Epoka ludzkości. Taki pogląd głosił Johann Albrecht Bengel, założyciel pietyzmu w 1724 roku, w którym ważną rolę odgrywała Apokalipsa, także Sąd Ostateczny. Powrót Chrystusa na ziemię, zapowiedziany w Ewangelii, chialiści ci przepowiadali na rok 1809, a potem na 1836. To oczekiwanie końca czasów uważano za boską inspirację. Bengel głosił przy tym, że nadejście tysiącletniego Królestwa Bożego wtrąci wierzących chrześcijan w zamieszanie i kłopoty. Przekonanie to budował na tym, że sprzeciwiać się temu będzie Antychryst, a prześladowania będą przypominały los pierwszych chrześcijan, jak gdyby czas zatoczył koło, czyli dobiegł do pełni[9].

Jeśli chodzi o Novalisa, na jego poglądy, podobnie zresztą jak na całą jemu współczesną i wykształconą Europę, wpływ wywarły idee Rewolucji Francuskiej, w której widział nie tylko równość, wolność i braterstwo ludzi, oraz szanse na realizację tych haseł, ale dostrzegł w niej przełamanie historycznych ograniczeń ducha, któremu dawał we wszystkim prymat. Z czasem Novalis zmieni swój stosunek do tego wydarzenia, uznając, że stało się ono zjawiskiem pospolitym, krwawym, politycznym, pozbawionym ideału, gdzie chodzi tylko o zmianę jednych władców przez kolejnych[10]. Stanowczo odrzucał terror jako środek osiągania dobra. Dlatego w *Glauben und Liebe* przedstawi własną wizję państwa i roli władcy. Należy ją rozumieć jako alternatywę wobec Rewolucji Francuskiej, uwzględniającą przy tym specyfikę Niemiec. Na podobieństwo systemu słonecznego rola słońca przypada monarchom, którzy są zasadą państwa, widzialnym obrazem idei, światłem, wokół którego krążą obywatele. Na podobieństwo alchemii, którą Novalis bardzo się interesował, zwłaszcza podczas pobytu i studiów (prywatnych) we Freibergu (wschodnie Niemcy), poeta łączy przeci-

[9] H.-J. Maehl, dz. cyt., w: *Der pietische Chiliasmus des 18. Jahrhunderts*, s. 235.

[10] Novalis, *Glauben und Liebe oder Der Koenig und die Koenigin*, w: G. Schulz, dz. cyt., s. 359–363. „Ci niektórzy, co wypowiadają się głośno przeciw książętom i nie widzą innego uzdrowienia, jak tylko na nową francuską modłę, i uznają republikę tylko w reprezentatywnej formie, i twierdzą apodyktycznie, że tylko tam jest republika, gdzie istnieją prymarne i pochodzące z wyborów zgromadzenia, dyrektoriat i rady, samorządy miejskie i drzewka wolności, są ubogimi duchowo filistrami, pustymi na duchu i ubogimi w sercu, wielbicielami litery, którzy swą wewnętrzną pustkę próbują ukryć pod kolorowymi chorągwiami triumfującej mody, pod maską kosmopolityzmu, i ci przeciwnicy, zasługują, jak obskuranci, na to, by stać się doskonałym uosobieniem żabiej i mysiej wojny." Przekład cytatu: W. Trzeciakowski.

wieństwa: monarchię z republiką. To utopijne, a zarazem doskonałe, państwo poeta przedstawia w relacjach wzajemnej szlachetności władcy i obywateli, porównuje do serca i krwioobiegu, w którym krew odżywia wszystkie członki organizmu, bez względu na to, jaką pełnią rolę. Widać tu zasadę sprawiedliwości, wpisaną w naturę. Kto zakłóca tę harmonię, wywołuje choroby, niepokoje, niedomaganie. Władca kocha obywateli, a oni władcę. Wpatrzeni są w niego jak w słońce, gdyż to on wraz z królową tworzą razem zasadę społeczeństwa i państwa, gwarancję porządku i harmonii. To przekonanie Novalisa było tak silne, że wypowiadał nawet pogląd pozornie egzaltowany, iż król i królowa więcej znaczą i skuteczniej chronią państwo niż 200.000 obywateli[11].

Zrozumieć to można wtedy, gdy uznamy, jak Novalis, że zasada jest ważniejsza niż szczegóły lub fragmenty. Kiedy istnieje boska zasada, to wszystko można z czasem odtworzyć. To jedynie kwestia czasu. Bez wątpienia, to państwo bardzo przypomina Państwo Boże na ziemi. Novalis nie nawiązuje bezpośrednio do św. Augustyna, a „Boże" zastępuje terminem „uniwersalne", lecz nie ma tu różnicy. Dla Novalisa wszystko, co powszechne, czyli uniwersalne, wyraża ideał. Bóg jest także monarchą, założycielem państwa natury, gdzie monarchia nie sprzeciwia się demokracji i wolności, zachowując porządek przez miłość, zasadę nad zasadami. Państwo „fizyczne" musi się uduchowić, a wtedy „uduchowione państwo samo przez się staje się poetyckie – im więcej ducha i duchowego ruchu jest w państwie, tym bardziej zbliża się ono do poetyckiego bytu – tym radośniejszy w nim będzie każdy z miłości do tego pięknego i wielkiego indywiduum, ograniczy też swoje wymagania i będzie zdolny do niezbędnych dobrowolnych ofiar"[12].

Ale gdzie wolność, musi istnieć kara za jej nadużycie, czyli sprawiedliwość. Novalis tak to wyjaśnia:

> Przestępca nie może skarżyć się na niesprawiedliwość wtedy, gdy stosuje się wobec niego ostre i nieludzkie metody postępowania. Jego przestępstwo jest wkroczeniem w świat przemocy, tyranii. Umiar i proporcja są czymś, co w tym świecie nie istnieje[13].

Przestępca, gwałcąc prawa ludzkie czy boskie, podlega karze z własnego wyboru, wyklucza się sam z obszaru miłości, harmonii i równowagi. Musi zostać z tego obszaru usunięty, jako zło, zgrzyt, czynnik dysharmonii. W domyśle czujemy tutaj usprawiedliwioną konieczność istnienia ziemskiego więzienia, ale także piekła, miejsca kary i oddalenia od Boga.

3. Historia w ujęciu Novalisa

Rozpatrując zarówno teoretyczną część twórczości Novalisa, jak literacką (poezja, proza) pod kątem uchwycenia tego, czym dla Novalisa jest historia, należy wpierw stwierdzić, że pojmowanie to posiada jakby dwa bieguny, z których każdy może być zarówno początkiem, jak końcem; na podstawie tęsknoty poety do praojczyzny, nieskończoności i istnienia bez granic, wyróżnić można czas przedhistoryczny, historię ludzką określaną mianem dziejów świata i człowieka, wreszcie czas końca, zamykający te dzieje.

---

[11] Novalis, *Glauben und Liebe oder Der Koenig und die Koenigin*, w: G. Schulz, *Novalis Werke*, dz. cyt., s. 363.
[12] Novalis, *Vermischte Bemerkungen (Bluetenstaub) 1797*–1792, w: G. Schulz, dz. cyt., s. 333.
[13] Tamże., s. 336.

Wczesna twórczość Novalisa wykazuje zainteresowanie przeszłością, która około 1799 roku stopniowo osiąga moment mityczny historii, gdzie czas przestaje istnieć, a wydarzenia dzieją się w nieokreślonym czasie. Chodzi tutaj o pojawienie się kategorii czasu mitycznego. W powieści *Henryk von Ofterdingen* obserwować można koegzystencję czasów: jest czas mityczny (np. sny Henryka i jego ojca, Klingsohr jako żyjący w średniowieczu władca dawnej Atlantydy) i czas historyczny akcji powieści (średniowiecze, okres wojen krzyżowych), ale także funkcjonuje czas astralny, podobny do czasu mitycznego, w drugiej części powieści, noszącej tytuł *Spełnienie* (pierwsza część: *Oczekiwanie*). Wszystko wskazuje na to, że czas mityczny, niehistoryczny, taki jak w mitach greckich i w baśniach, jest czasem najdalszej przeszłości i najdalszej przyszłości. Okazuje się, że zaczniemy żyć w takim czasie, kiedy podążymy ku istocie samego siebie i kosmosu, jak w wierszu *Kenne dich selbst* (*Poznaj samego siebie*):

Człowiek wszystkich czasów szukał wciąż Jedności,
Wszędzie, raz na wyżynach, raz w przepaściach świata –
Pod różnymi imionami – daremnie – Ona kryła się przed nim,
Ale zawsze Ją przeczuwał – jednak nie mógł Jej pojąć.
Już dawno temu istniał mąż, który dzieciom w baśniowych mitach
Odkrył drogę i dał klucz do Zaklętego Zamku.
Mało wyjaśniały te szyfry, które należało rozwiązać
Ale równie mało takich, którzy osiągają cel
Sporo czasu upłynęło – błąd ostrzył nasze myślenie
Więc samego mitu nie mogliśmy uznać za prawdę.
Szczęście, że ktoś chce stać się mądrym
I nie poznawać świata próżnym gwałtem
Wie, że w nim samym tkwi kamień wiecznej mądrości.
Tylko uduchowiony człowiek jest prawdziwym uczniem – on przemienia
Wszystko w życie i złoto – nie potrzebuje już eliksiru.
W nim dymi oparami święta kolba – władca jest w nim –
Delfy także, i w końcu pojmuje już to: „Poznaj samego siebie"[14].

W tej tajemnicy, mającej swoje początki w misteriach Bliskiego Wschodu, a szczególnie w starożytnej Grecji, mieści się gnostycki nakaz dążenia do poznania prawdy, a przez nią – do wyzwolenia na drodze mądrości. Idea „poznaj samego siebie" wywodzi się z Egiptu, z Sais, taki napis widniał też nad wejściem do groty wyroczni w Delfach. W Sais wiązał się z kultem Izydy, tam znajdowała się słynna świątynia matki Ozyrysa; bogini, którą wyobrażano jako kobietę w stroju królewskim, z tarczą słoneczną między rogami na głowie. Była symbolem natury. Novalis sformułuje swoje rozumienie natury w dziełku prozą pt. *Uczniowie z Sais* (*Die Lehrlinge zu Sais*).

Poeta utożsamiał baśniowość z poetyckością i idealnością. Z czasem – uważał on – historia musi stać się baśnią, musi skończyć się tak samo, jak się zaczęła. Wyraźnie zaznaczona jest tu granica historii i konieczność przemiany jej w inny stan rzeczywistości. Dla Novalisa idealizm polega nie tylko na przekonaniu, że istnieje świat idei, przyczyn, określany mianem świata duchowego. Idealizm to wprost najwyższa postać rzeczywistości, osiągnięta doskonałość, ideał, harmonia wszystkich elementów natury widzialnej i niewidzialnej. Poecie łatwiej było to zrozumieć na gruncie języka i utworu poetyckiego, który jest całością. Owa całość zaś nosi w sobie swój czas i dyna-

[14] Novalis, *Kenne dich selbst*, w: G. Schulz, dz. cyt., s. 33, przekład W. Trzeciakowski.

mizm, dzięki czemu, wyodrębniona z całości języka, jest w pełni zamknięta w samej sobie. Mowa poetycka samym rytmem ogłasza, że swój cel ma absolutnie w sobie samej. Ta myśl będzie bliska poetom europejskiego i polskiego modernizmu.[15]

Skoro jesteśmy przy języku, zacytujmy fragment z powieści *Henryk von Ofterdingen* Novalisa, by przyjrzeć się sposobowi przechodzenia od realnego, fizycznego znaku (litery) do jego mistycznych głębi. Jak w mistycyzmie żydowskim, litery są tu bramami do królestwa duchowego. Podobny sens miały święte ryty czynione na kamieniach przez pogańskie plemiona, traktujące pismo jako tajemnicę powierzoną przez bogów tylko tym, których wybrano. Kabalistyka żydowska stworzyła całą naukę na temat mistycyzmu pisma, znaczenia każdej litery[16].

> „Język" – powiedział Henryk – rzeczywiście jest małym światem istniejącym w postaci znaków i dźwięków. Gdy człowiek go opanuje, wtedy możliwe jest opanowanie wielkiego świata i wyrażanie siebie w nieskrępowany sposób. I właśnie w tej radości, w tym, co jest spoza świata, w niej objawione, w czynieniu tego, co właściwe jest pierwotnym popędem naszego bytu, leży źródło poezji[17].

Novalis oparł tę koncepcję na dwóch znanych pojęciach starożytnej filozofii greckiej: mikrokosmosu i makrokosmosu. To, co wiemy o świecie, co zostało uświadomione, znajduje wyraz w języku. Ale słowo to nie tylko znak i dźwięk, to przede wszystkim znaczenie, w tym również symboliczne, co wcale nie znaczy, że „puste" lub nierzeczywiste. Kosmos wobec człowieka oraz człowiek wobec kosmosu to dwa skrajne różne punkty obserwacji i doświadczeń. Makrokosmosu nie można zobaczyć w całości, z przyczyn oczywistych, ale można go uchwycić w jego istocie, tak jak znając człowieka, kobietę i mężczyznę, wiemy, czym jest ludzkość.

Idea uniwersalizmu przejawia się także w poezji transcendentalnej, czyli w połączeniu – syntezie filozofii z poezją. „Poeta transcendentalny to w ogóle transcendentalny człowiek"[18]. Transcendencja była w tym czasie modnym pojęciem (I. Kant, J. G. Fichte, F. Schlegel), dlatego Novalis chętnie go używał, lubił język nauki, czego odbiciem są jego pisma teoretyczne.

Ale, co najważniejsze, zarówno uniwersalizm, jak transcendencja, to pojęcia nastawione na przyszłość, mówią one o tym, jak przekształcać historię i zwykłe życie człowieka, by zmienić tę realną, ale ograniczoną rzeczywistość w rzeczywistość idealną, boską. Lecz najpierw trzeba ten wyższy świat objawić, przynieść go na ziemię, idea musi stać się widzialna, przybrać konkretny kształt, postać. Taką misję wyznaczył sobie Novalis jako cel swego życia (trwało to już tylko kilka lat, poeta zmarł w 1801 roku), misję w obrębie poezji (powieść *Henryk von Ofterdingen* należała także do poezji przez to, że była poetycka, pokazywała świat poetycki, a Novalis uważał, że będzie ona pełniła rolę Biblii dla poetów).

---

[15] E. Porębowicz widzi uderzające analogie między pomysłami Młodej Polski a myślą Novalisa, podaje też kilka cytatów, w: *Poezja polska nowego stulecia*, w: *Polska krytyka literacka* (*1800 – 1918*). *Materiały*, t. IV, s. 193.

[16] G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przekład I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997, s. 25, zob. *Kabała a język*.

[17] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, w: G. Schulz, dz. cyt., s. 228. Przekład cytatu: W. Trzeciakowski.

[18] Novalis, *Fragmente und Studien 1797–98*, w: G. Schulz, dz. cyt., s. 381.

„Przypomnienie" pełni w twórczości ważną rolę. Podobnie jak „przeczucie". Te pojęcia mają bezpośredni związek z przeszłością, ze Złotą Epoką ; udokumentowane to zostało w powieści *Henryk von Ofterdingen* (sen Henryka o błękitnym kwiecie, symbolu wiedzy alchemicznej i gnostyckiej mądrości, sen ojca Henryka w młodości w chacie pod Rzymem i spotkanie z tajemniczym starcem – wiecznością, Klingsohr – król mitycznej Atlantydy wtajemnicza Henryka w mądrość poety i sztukę poetycką, poeta – mistyk, kapłan natury, Henryk żeni się z córką Klingsohra, Matyldą, która uosabia miłość – gnostycką Sophię, z tego związku rodzi się Astralis, dziecko gwiazd).

Jak w życiu dorosłego człowieka, beztroskie dzieciństwo ma wielorakie znaczenie, jest podstawą powrotów do początku, do stanu niewinności, tak samo „przypominanie" Złotej Epoki to nie tylko tęsknota za szczęśliwym życiem w harmonii z naturą duchową i fizyczną, ale także projekcja przyszłości, wizja, ruch i dążenie do ideału. Dodajmy, że ta tęsknota nie jest w twórczości Novalisa projekcją życzeń, pragnieniem czegoś, czego nie ma, choć jest piękne. Tęsknota pojawia się właśnie dlatego, że ten idealny świat istnieje, a jego odbiciem okazuje się duchowość człowieka: człowiek bowiem jest wewnętrznie obrazem Boga umieszczonym w materii, w „glinie", stąd też rodzi się jego pragnienie nieśmiertelności, szczęścia, połączenia z Bogiem, miłości i jedności. To wszystko jest w człowieku, to nie jest skutek projekcji wynikającej z konieczności życia w świecie, który stał się zaprzeczeniem boskiego obrazu. Podobnie, choć z innego punktu historii i wiedzy, ujmuje ten problem Max Scheler. Według niego człowiek wciąż wybiega poza i ponad życie. Dzieje się tak dzięki temu, iż dochodzi w nim do głosu czynnik inny niż natura biologiczna czy psychobiologiczna. Człowieka dlatego nie sposób zdefiniować, można o nim powiedzieć, że jest „wychodzeniem" (*Hinaus*) lub „przejściem" (*Hinüber*). Właśnie w tym wyraża się niezwykłość człowieka[19].

W twórczości Novalisa temat eschatologiczny ukazany został w specyficzny sposób, daleki od ortodoksji protestanckiej czy katolickiej. Specyfika ta polega na synkretyzmie religijnym, o czym już wspomniałem wcześniej. Religijne symbole i postaci nie zawsze oznaczają to samo, co w dogmatycznej tradycji chrześcijaństwa. I tak słowo „*Jungfrau*" (Dziewica) używane bywa w twórczości Novalisa na określenie Izydy, ale także Maryi, Matki Chrystusa. Novalis widział w tych postaciach tę samą istotę świętej natury, a jego koncepcja sacrum podobna jest do tej, jaką współcześnie znamy z pism Mircei Eliadego (przede wszystkim chodzi mi o *Traktat o historii religii*). W podobny sposób Novalis traktuje mitologię starożytnych (na przykład mit o Arionie w powieści *Heinrich von Ofterdingen*, czy mit o Narcyzie w dziełku o naturze *Uczniowie z Sais*), Złota Epoka zastępuje starotestamentową Księgę Rodzaju (Raj), a postać Jezusa, Syna Bożego, ukazuje w roli zbawiciela, przywracającego znów Złotą Epokę, w której panuje miłość i boży ład. Jednak Jezus-Zbawiciel bardziej przypomina gnostyckiego, transcendentnego zbawcę, który przybywa na ziemię z misją, niż Zbawiciela z Ewangelii. To nie przypadek.

W twórczości Novalisa odnaleźć można liczne analogie z wiedzą hermetyczną, szczególnie z alchemią i gnozą, a właściwie religią gnozy. Powieść *Heinrich von Ofterdingen* to nic innego, jak historia inicjacji początkującego poety w tajemnice

[19] M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przekład, wstęp i przypisy: S. Czerniak i A. Węgrzecki, w: *Wstęp*, s. XII.

poezji i praw duchowych rządzących naturą. Inicjacja zaś stanowiła i stanowi sposób wtajemniczania „ucznia" (adepta) we wszelkie misteria o charakterze religijno-gnostyckim. Rola zbawiciela także przedstawiana jest inaczej, niż w Ewangelii, choć można dopatrzeć się analogii. Zbawca gnostyków przybywa na ziemię, by przebudzić uśpione w materii (martwe) dusze, zebrać utracone i rozsiane w całym stworzeniu cząstki światła (ducha). Jego rolą jest przypominanie duszom o ich boskim pochodzeniu, o stanie szczęśliwości sprzed upadku ducha w materię. Powodem zbawienia u gnostyków jest wiedza (*gnosis*), a nie wiara. To szczególna wiedza „o drodze", czyli o drodze wyjścia duszy ze świata, po opuszczeniu ciała, a potem wędrówka przez sfery niebios, gdzie dusza pozostawia w każdej sferze pochodzącą z niej psychiczną „szatę", wreszcie duch dociera do transcendentalnego Boga i jednoczy się na nowo z boską substancją, światłością[20].

Gnoza nie wyjaśnia w gruncie rzeczy pochodzenia zła, natomiast skrajne doktryny gnostyckie, wyznające dualizm dobra i zła (najskrajniejszą postacią dualizmu jest manicheizm), zawierają liczne przymieszki religii Wschodu (mazdaizm, zoroastryzm) i właściwie z chrześcijaństwem nie mają nic wspólnego. Novalis także nie wyjaśnia pochodzenia zła, opisując jego zjawienie się w Złotej Epoce, przy stole biesiadujących bogów i ludzi, w *Hymnach do Nocy*. Przedstawia tylko skutki zła: brak harmonii, ucieczkę bogów za zasłonę Nocy, osamotnienie ludzi, smutek, obumieranie świata, brak radości. Człowiek zerwał więź z bogami i kosmosem, stracił zdolność porozumiewania się ze stworzeniem i żywiołami natury, a to, co było kiedyś rzeczą zwykłą, uznał za baśnie i cudowności. Mitologia gnostycka, związana z upadkiem Praczłowieka (odpowiednik Adama), opowiada o Poimandresie, który był duchową istotą. Spojrzał w dół, w niższe światy, uznał ich piękno za godne pożądania i pozwolił się pochłonąć swemu przeciwieństwu, materii[21].

Także Bóg pozostaje w świecie istotą i bytem nieznanym. Nie sposób Go odkryć, nie można zrozumieć, kim jest Nieskończony, który słowem stworzył kosmos i wszystko, co się w nim zawiera. Dlatego potrzebne jest objawienie. Bóg wysyła proroków i zbawicieli co pewien czas, a ci zbierają pogrążoną w materii światłość. Kiedy ten proces dobiegnie końca, historia świata będzie miała swój kres.

Bóg gnostycki to „Inny", „Obcy", „Nieznany", „Bezimienny", „Ukryty", „nieznany Ojciec". Takimi imionami określa się Boga w wielu pismach chrześcijańsko-gnostyckich. Jego odpowiednikiem filozoficznym jest „absolutna transcendencja" w myśli neoplatońskiej. To Bóg pozbawiony wszelkiej personifikacji i obrazowych przedstawień, czysta Najwyższa Istota, Treść Duchowa. Ta koncepcja sprzeczna jest z chrześcijańskim wyobrażeniem Boga Ojca, który, co prawda Niewidzialny i Ukryty (Chrystus podkreśla, że Boga nikt nigdy cielesnym okiem nie widział, bo On jest Duchem), ale przebywa w świecie jako Duch i towarzyszy ludzkości w historii zbawienia; towarzyszy nie na zewnątrz, ale wewnątrz człowieka, włączony w ludzkie życie, jak myśl, uczucie, oddech czy tęsknota za idealnym światem, który dla Novalisa oznaczał to samo, co świat baśni, świat niezliczonych przemian i wcieleń, duchowej wolności, braterstwa stworzenia.

---

[20] H. Jonas, *Religia gnozy,* przekład M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 60-61.
[21] Poimandres, przekład W. Myszor, w: G.Quispel, *Gnoza*, Warszawa 1988, s. 155-162.

Bogna Paprocka-Podlasiak
(Toruń)

W KRĘGU OŚWIECENIOWYCH PYTAŃ O TEODYCEĘ I APOKALIPSĘ. *TRZĘSIENIE ZIEMI W CHILE* HEINRICHA VON KLEISTA

I.

W roku 1755 Akademia Berlińska z inicjatywy jej prezydenta Maupertuis'a – i za aprobatą samego Fryderyka II – rozpisała konkurs na najlepszą pracę, której celem miał być komentarz do sformułowanego w duchu nauki o teodycei zdania pochodzącego z *An Essey on Man* Aleksandra Pope'a: „wszystko, co jest, jest dobre"[1]. Z zamiarem ustosunkowania się do pytania postawionego przez komisję konkursową nosili się między innymi Kant i Wolter. Jednak rozprawy nadesłało ostatecznie czterech autorów: Gottsched, Lessing wspólnie z Mosesem Mendelssohnem oraz Adolf Friedrich Reinhard. Pytanie konkursowe, dyskutowane w elitarnym kręgu filozofów, którzy podjęli się opracowania zaproponowanego przez Akademię tematu, na skutek nieoczekiwanych wypadków stanęło nagle w centrum uwagi całej Europy. Przyczyną takiego stanu rzeczy stało się tragiczne wydarzenie, jakie miało miejsce 1 listopada 1755 roku w Lizbonie, kiedy to w wyniku trzęsienia ziemi – o niewyobrażalnych wręcz jak na ówczesne czasy rozmiarach – uległa całkowitej zagładzie znaczna część terytorium miejskiego. Wydarzenie to było wielkim wstrząsem dla całego oświeceniowego świata. Doniesienia o rozpadnięciu się w gruzy trzech czwartych miasta, a także o blisko sześćdziesięciu tysiącach ofiarach śmiertelnych żywiołu spowodowały zachwianie wiary we wczesnooświeceniowy optymizm.

Pod wpływem tragedii, do jakiej doszło w stolicy Portugalii, w kręgach osiemnastowiecznych elit intelektualnych zainicjowano ogólnoeuropejską debatę, która miała na celu naukowe rozpoznanie przyczyn oraz wyjaśnienie sensu owego katastrofalnego zjawiska natury. Do najważniejszych głosów w dyskusji należały wypowiedzi Woltera, Rousseau, Herdera i Kanta. Poszukiwania prowadzone na polu filozofii, teologii i nauk przyrodniczych odsłoniły iluzoryczność wielu oświeceniowych doktryn i aksjomatów.

Na gruncie refleksji filozoficznej jedną z ważniejszych kwestii, które w kontekście tragicznych wydarzeń w Portugalii wymagały ponownego rozpatrzenia, była obrona teleologicznej koncepcji świata. Bo wprawdzie reguły poznania rozumowego nakazywały odrzucenie wszelkich twierdzeń, uznających procesy zachodzące w uni-

[1] W połowie XVIII wieku poglądy Pope'a ujmowano w ścisłym związku z metafizyką Leibniza.

wersum za przejaw działania ślepego mechanizmu, ale w obliczu zagłady Lizbony w przestrzeni myśli oświeceniowej pojawiły się – formułowane także przez Woltera – wątpliwości co do wizji natury jako zespołu organicznego, ułożonego w sobie rozumnie i działającego celowo. Po doświadczeniu, jakim dla osiemnastowiecznego świata stało się trzęsienie ziemi w Portugalii, naruszone zostały podstawy Leibnizowskiej nauki o teodycei. Filozoficzna teza o „najlepszym z możliwych światów" wydawała się iluzoryczna w kontekście wstrząsających doniesień z Lizbony o ogromie nieszczęść i cierpień, jakich doświadczyły ofiary kataklizmu.

W przestrzeni dysput teologicznych przedmiotem sporów stała się natomiast kwestia odrzuconej przez oświecenie wiary w boską omnipotencję. Debatowano nad tym, czy Stwórca mógł powstrzymać kataklizm albo przynajmniej osłabić skutki jego działania. Pomimo iż oświecenie oderwało się od dogmatycznej wiary opatrznościowej, po zagładzie Lizbony formułowano podejrzenia, że to właśnie Bóg był bezpośrednią siłą sprawczą tej katastrofy i że ta nagła Boża ingerencja w świat może mieć jakiś ukryty sens.

Tego rodzaju wątpliwości podtrzymywały i pogłębiały dodatkowo groźby oraz przestrogi wybrzmiewające z ambon europejskich kościołów, gdzie w kazaniach trzęsienie ziemi w Portugalii interpretowano w duchu eschatologicznym. Katastrofalne zjawisko natury było przez duchownych egzemplifikowane jako zapowiedź Sądu Ostatecznego. I choć oświecenie zdecydowanie odrzuciło „religię objawioną" na rzecz „religii rozumu", do komentarzy poświęconych tragicznym wydarzeniom w Lizbonie przenikały wątki pochodzące z Objawienia św. Jana oraz apokaliptyk starotestamentowych. Podstawę takich interpretacji tworzyły nadbudowywane przez Kościół wokół katastrofy sensy symboliczne. Wskazywano między innymi na to, iż trzy silne wstrząsy tektoniczne nieprzypadkowo zniszczyły miasto 1 listopada, a więc w dniu Wszystkich Świętych i to w godzinie porannych mszy odprawianych w trzydziestu lizbońskich kościołach. Ta koincydencja faktów była odczytywana jako znak wkroczenia Chrystusa w Historię. Zrównane z ziemią świątynie, które stały się największymi zbiorowymi mogiłami w mieście, miały stanowić zapowiedź apokaliptycznego końca świata.

Owe katastroficzne wizje kształtowały się w pewnym związku z badaniami przyrodoznawczymi, a w szczególności z naukową obserwacją nieba. Kataklizm, jaki nawiedził Lizbonę, łączono z różnymi zjawiskami zachodzącymi w kosmosie, między innymi – z ruchem komet. Według osiemnastowiecznych przyrodników przyczyną trzęsienia ziemi w stolicy Portugalii była właśnie zbliżająca się do Ziemi kometa Halleya. Ta teoria przyrodoznawców stała się przedmiotem różnego rodzaju katastroficznych spekulacji, zwłaszcza że komety już w epokach wcześniejszych często interpretowano jako znak antycypujący koniec świata.

Oświecenie – jak pisali Horkheimer i Adorno w *Dialektyce oświecenia* – zawsze dążyło do tego, aby uwolnić człowieka od strachu[2]. Jednak po doświadczeniu, jakim stała się zagłada Lizbony, w obszarze ludzkiej egzystencji zakorzeniały się odczucia lęku, trwogi i epistemologicznego zagubienia. Wątki podejmujące temat trzęsienia ziemi były wprawdzie wielokrotnie obecne w literaturze i w refleksji filozoficznej epok poprzedzających oświecenie, ale nie wywarły tak znaczącego wpływu na ducha

[2] Por. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 19.

czasów jak tragedia lizbońska. Zagłada Lizbony – na co zwraca uwagę również Harald Weinrich – stała się punktem przełomowym w oświeceniowym postrzeganiu świata. Konsekwencją tej katastrofy był odwrót od metafizycznego optymizmu rozwiniętego na gruncie nauki o teodycei na rzecz metafizycznego pesymizmu[3].

Ukonstytuowaną pod wpływem tragicznych wydarzeń w Portugalii intelektualną debatę, mającą na celu opisanie procesów nie mieszczących się w przyjętej przez oświecenie optymistycznej wizji rozwoju świata, zainicjował Wolter. Poruszony doniesieniami z Lizbony filozof napisał pod koniec listopada 1755 roku poemat, który zatytułował: *Poème sur le désastre de Lisbonne.* Utwór ten ukazał się w druku na początku 1756 roku i w ciągu kilku miesięcy doczekał się około dwudziestu wydań, dzięki czemu szybko dotarł do szerokiego grona czytelników w całej Europie[4]. Myślą przewodnią poematu – co autor zasygnalizował w podtytule: „*examen de cet axiome*: *tout est bien*" – było zbadanie osiemnastowiecznych stanowisk filozoficznych sytuujących się w kręgu metafizycznego optymizmu reprezentującego przekonanie, że wszystko w świecie dzieje się możliwie najlepiej. Wolterowi chodziło tu przede wszystkim o krytyczne odniesienie się do Leibnizowskiej koncepcji teodycei wyłożonej w traktacie pod tytułem *Essai de Théodicée,* opublikowanym w 1710 roku, jak również o polemiczny dialog z optymistyczną wizją bytu zawartą w *An Essay on Man* Alexandra Pope'a z lat 1733–1734. W *Poème sur le désastre de Lisbonne* autor posługuje się techniką kontrargumentacji – przywołuje twierdzenia i sądy filozoficzne będące rozwinięciem Leibnizowskiej tezy, iż świat jest najlepszym z możliwych, a następnie podważa ich prawdziwość i zasadność konfrontując je z obrazem spustoszonej przez kataklizm Lizbony. Utwór zaczyna się apostrofą do myślicieli podzielających poglądy Leibniza i Pope'a:

Wy, mędrcy, których zdaniem »na świecie wszystko jest dobrze«!
Spieszcie się, przypatrzcie się tu, w tej wszystkich zgroz zapadlinie,
Smutnym popiołom zburzyszcz, drgającej ciał plątaninie
Matek, dzieci, jednych na drugich w kupę ubitych (...)[5]

Wolter kreśli w swoim poemacie przerażającą wizję bytu pogrążonego w chaosie: ukazuje szczątki ludzkie porozrzucane wśród ruin, opisuje lament kobiet i dzieci umierających pod gruzami zawalonych domów, chmurę dymu unoszącą się nad zrównanym z ziemią miastem. W obliczu tych wszystkich nieszczęść – jak pisze francuski myśliciel – wszelkie twierdzenia, afirmujące filozoficzny aksjomat, iż z rąk dobrego Stwórcy mógł powstać tylko dobry świat, należy uznać za kłamliwe.

Lecz czemuż, nędzni, tyle cierpim pod Bogiem sprawiedliwym?
(...)
Złe na ziemi jest jawne, przyczyny tylko ukryte.
Czyliż to złe od Stwórcy dobrego początek swój bierze?[6]

---

[3] Zob. H. Weinrich, *Literaturgeschichte eines Weltereignisses*: *Das Erdbeben von Lissabon,* w: H. Weinrich, *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft,* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, s. 64 i n.

[4] Poemat Woltera przełożył na język polski m.in. Stanisław Staszic. Utwór ukazał się pod tytułem *Poema o zapadnieniu Lizbony* w 1779 roku, a następnie w roku 1815 i 1816.

[5] Wolter, *Poema o zapadnieniu Lizbony,* przeł. S. Staszic, w: „Prace seminarium »Edycja naukowa tekstu filozoficznego«", Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, zeszyt 1, pod red. A. Bednarczyka i S. Pieroga, Warszawa 1997, s. 7.

W kontekście lizbońskich wydarzeń autorowi wiersza iluzoryczny wydaje się także manifest metafizycznego optymizmu sformułowany w *An Essay on Man* Alexandra Pope'a. Wolter początkowo bardzo cenił angielskiego filozofa, czemu dał wyraz w swoich *Lettres philosophiques*. Po katastrofie w Lizbonie nie mógł się jednak pogodzić z radykalnym optymizmem Pope'a. Autor *An Essay on Man* głosił pogląd, iż każde zło istniejące w świecie ma wymiar cząstkowy, uniwersum zaś jako całość jest dobre (*All partial Evil, universal Good*). Zło – według Pope'a – w całym zamyśle stworzenia występuje ponadto jako pierwiastek uzdrawiający, potrzebny w ogólnej harmonii świata i dlatego każdy człowiek powinien z pokorą rozpoznać się w tej harmonii uniwersum. W poemacie o zniszczeniu Lizbony Wolter zdecydowanie odrzucił sformułowany przez Pope'a filozoficzny aksjomat: *Whatever is, is right.* Wiersz zachowuje wydźwięk pesymistyczny i nawet pojawienie się w końcowym zdaniu słowa „nadzieja" nie osłabia tej wymowy. Harald Weinrich pisze: „Zakończenie wiersza jest wyrazem bezradności: nieśmiały apel do nadziei w ostatnim z wersów nie może nas zwieść"[7].

W poemacie o zagładzie Lizbony Wolter nie daje żadnej odpowiedzi na pytanie o sens zła w świecie. Filozof buduje jednak przestrzeń refleksji nad tym, czy zło fizyczne, a więc cierpienie doświadczane przez ofiary katastrofy nie jest konsekwencją zła moralnego, w jakie nieustannie popada ludzkość. Tak postawiona kwestia implikuje rozpoznanie zagłady Lizbony jako aktu karzącej sprawiedliwości Bożej. W poemacie Woltera zostaje przywołany – znany z apokaliptyk – obraz Boga-mściciela:

> »Bóg się zemścił. Ta straszna śmierć jest przestępstwa ich karą«[8].

Taka perspektywa odczytania lizbońskiej tragedii wprowadza sugestię, iż kara wymierzona Lizbonie ma wymiar kary, jaką Bóg wymierzył Babilonowi. Wolter przestrzega jednak przed tego rodzaju dywagacjami:

> Jakiż występek, winę popełniły te dzieci niewinne,
> Na łonie matek w sztuki zdarte, krwią matek, swą krwią spluszczone?
> Czyliż Lizbona, której nie ma, która w ziemię przepadła,
> Więcej przestępstw niźli Paryż, niźli London miała?[9]

Zdaniem Woltera ofiara, jaką ponieśli mieszkańcy Lizbony, jest cierpieniem niezawinionym. W kontekście tej ofiary trudno zachować wiarę w dobroć Boga. Dlatego też w imieniu wszystkich nieszczęśliwych i cierpiących istnień filozof, który pragnie pogodzić racje człowieka i racje Boga, bo „czci najwyższe Bóstwo, ale zarazem kocha ludzi", kieruje do Stwórcy apel, aby zsyłał trzęsienia ziemi na tereny pustynne:

> Moim życzeniem, wyznam w pokorze, bez Boga obrazy:
> Czyżby nie przygodniej ta otchłań siarki, salitry,
> Wyrzucała ogień wśród lasów, wśród dzikiej pustyni?
> Ja czczę najwyższe Bóstwo, ale razem kocham ludzi[10].

---

[6] Tamże, s. 11 i 13.
[7] H. Weinrich, dz. cyt., s. 70. [Tłum. moje – B.P.-P.].
[8] Wolter, *Poema o zapadnieniu Lizbony*, dz. cyt., s. 7.
[9] Tamże, s. 7.
[10] Tamże, s. 9.

Wolterowski poemat o zagładzie Lizbony spotkał się z żywą reakcją oświeceniowych elit. Jednym z pierwszych adwersarzy Woltera był Rousseau, który w obszernym *Liście do Pana Woltera* z 18 sierpnia 1756 roku zasugerował autorowi wiersza bezbożność i wystąpił w obronie dobroci Boga. Rousseau opowiedział się za optymistyczną wizją bytu i – co za tym idzie – za systemem Leibniza oraz poglądami Pope'a. Autor *Nowej Heloizy* przeniósł jednak problem teodycei z obszaru metafizyki na grunt historii. Odrzucał on wszelkie metafizyczne spekulacje na temat obecności w ludzkiej egzystencji cierpienia i swoje rozważania wokół kwestii istnienia zła związał z refleksją nad rozwojem kultury i cywilizacji. Zdaniem Rousseau, zagłady Lizbony nie można łączyć z zamiarami boskimi wobec świata. Rozmiar zniszczeń w stolicy Portugalii jest konsekwencją oddalenia się człowieka od natury. Wolterowi, który w swoim poemacie wyraził życzenie, aby Bóg zsyłał trzęsienia ziemi na tereny pustynne, Rousseau odpowiada, iż to właśnie cywilizacja, a więc ludzie, którzy nie chcieli żyć w stanie naturalnym i budowali takie miasta jak Lizbona, ponoszą odpowiedzialność za ową tragedię kilkudziesięciu tysięcy istnień. Według filozofa, tylko natura stwarza dobro, cywilizacja zaś prowadzi do zła.

W zniszczeniu Lizbony widzi jednak Rousseau jakąś szansę na odrodzenie świata. Wyraża on sugestię, iż być może miasto Lizbona musiało zostać zburzone, aby człowiek powrócił do życia na łonie natury. Zdaniem Rousseau, takie zjawiska natury jak trzęsienia ziemi nie powinny skłaniać do refleksji, lecz przede wszystkim do działania. Filozof dał więc bardzo praktyczne rozwiązanie teodycei nowych czasów. Człowiek powinien wyciągnąć wnioski z tej tragedii i budować miasta bardziej przyjazne naturze. Zadaniem filozofii w obliczu katastrofalnych zjawisk natury jest ukierunkowanie się na wychowywanie ludzi w duchu powrotu do stanu naturalnego, co doprowadzi do świata bez zła. Rousseau wyraża w przywołanym tu liście nadzieję, iż nastanie taki świat.

Wolter dał bardzo zdawkową odpowiedź na list Rousseau. Nie podzielał on optymistycznych poglądów autora *Nowej Heloizy*. Po roku 1756 w stosunki pomiędzy francuskimi filozofami wkradła się pewna wrogość. Dopiero po trzech latach Wolter publicznie ustosunkował się do listu Rousseau. Odpowiedział swojemu polemiście *Kandydem*.

Koncepcja tej powiastki filozoficznej wyrasta jednak nie tylko z polemicznej wymiany zdań pomiędzy Wolterem i Rousseau. Wydany w roku 1759 *Kandyd* jest także satyrą na optymistyczną filozofię Leibniza i ukształtowany w tym samym duchu utwór Alexandra Pope'a *An Essay on Man*, z którego przedmowy pochodzi inspiracja związana z wyborem imienia głównego bohatera powieści. Angielski poeta, konstytuując paradygmat antropologiczny oparty na wizji harmonijnego rozwoju człowieka i świata, pisał w przedmowie do utworu: „*Let us laugh, where we must, be candid where we can* [podkr. moje – B.P.-P.]”[11], co Wolter poprzez postać naiwnego protagonisty, Kandyda, strawestował w sposób komiczny.

Ustosunkowując się w *Kandydzie* do dyskusji zogniskowanej wokół problemu zła fizycznego i zła moralnego, Wolter poświęcił w tym utworze zdecydowanie więcej uwagi tej ostatniej kwestii. Zagadnienie zła fizycznego sprowadził między innymi do ramy epizodu w piątym rozdziale dzieła, przenosząc akcję powiastki do ogarniętej

[11] A. Pope, *An Essay on Man*, w: *The Poems of Alexander Pope*, t. III, Maynard Mack, London/New Haven 1950/51.

przez trzęsienie ziemi Lizbony. W lizbońskim epizodzie powieści autor przedstawia straszliwe skutki moralne, jakie wywołało trzęsienie ziemi w Portugalii. Opowiada o upadku człowieczeństwa, gwałtach, zabójstwach, zezwierzęceniu ofiar. Opisuje przerażające praktyki inkwizytorów, którzy uznając trzęsienie ziemi za akt Bożej kary, skazywali niewinnych ludzi, cudem ocalałych z katastrofy, na śmierć przez spalenie na stosie, oskarżając ich o kontakty z diabłem i – co za tym idzie – o sprowadzenie na miasto kataklizmu:

> Po trzęsieniu ziemi, które zniszczyło trzy czwarte Lizbony, mędrcy owej krainy nie znaleźli skuteczniejszego środka przeciw całkowitej ruinie, jak dać ludowi piękne autodafe. Uniwersytet w Koimbrze orzekł, iż widowisko kilku osób spalonych uroczyście na wolnym ogniu jest niezawodnym sekretem przeciwko trzęsieniu ziemi.
>
> W myśl tego zapatrywania pochwycono jakiegoś biskajczyka, któremu dowiedziono, iż zaślubił swą kumę, oraz dwóch Portugalczyków, którzy jedząc kurczaka oddzielili tłustość; również związano po obiedzie doktora Panglossa i jego ucznia Kandyda, jednego za to, że mówił, drugiego, że przysłuchiwał się z potakującą miną. (...) W tydzień później ustrojono obu sanbenito i ozdobiono im głowy mitrami z papieru: mitra i sanbenito Kandyda pomalowane byty w płomienie odwrócone, diabły zaś były bez ogonów i pazurów; natomiast diabły Panglossa posiadały pazury i ogony, a płomienie strzelały ku górze. Tak odziani szli w procesji i wysłuchali wzruszającego kazania, któremu towarzyszyły uczone śpiewy. Kandyda oćwiczono rytmicznie, w takt melodii. Biskajczyka i dwóch nieboraków, którzy nie chcieli jeść smalcu, spalono, Panglossa zaś powieszono (...). Tegoż samego dnia ziemia zatrzęsła się na nowo z przerażającym łoskotem[12].

W swojej powiastce filozoficznej Wolter wypowiada się przeciwko nieskończonej dobroci Boga. Wątek cierpienia niezawinionego sytuuje Wolterowski utwór w pobliżu starotestamentowej *Księgi Hioba*. Na pewne analogie pomiędzy tym dziełem a biblijną opowieścią wskazywał już Fryderyk Wielki, który uznał Kandyda za współczesne wcielenie Hioba: „*C'est Job habillé á la moderne*"[13]. W powiastce Woltera można dostrzec pewne wątki i motywy znane z *Księgi Hioba*: temat cierpienia niezawinionego, motyw zsyłania na człowieka nieszczęść, pokusa bluźnierstwa przeciwko Bogu, obecność pocieszycieli. Harald Weinrich uważa, że korespondencja rysująca się pomiędzy *Kandydem* a opowieścią o Hiobie zawiera się także w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o sens zła w świecie. W tym ujęciu – jak dowodzi badacz – *Księga Hioba* jest teodyceą, gdyż chodzi tutaj o rozpoznanie problemu, jak nieszczęścia, które dotykają Hioba, można pogodzić z Bożą sprawiedliwością[14]. *Kandyd*, podobnie jak biblijna opowieść, nie daje rozwiązania tej kwestii. W *Księdze Hioba* Bóg sam ingeruje w międzyludzkie spory o sens zła, oznajmiając człowiekowi, że jego myśli nie powinny sięgać do planów Bożej Opatrzności. W tym samym duchu utrzymane jest zakończenie *Kandyda*, gdzie w roli „pouczającego" występuje derwisz. Główny bohater w towarzystwie filozofa Marcina i cudem ocalonego Panglossa udaje się do sławnego derwisza z pytaniem:

> – Mistrzu, przyszliśmy cię prosić, abyś nam powiedział, w jakim celu stworzono tak osobliwe zwierzę jak człowiek? (...) bo (...) strasznie dużo jest zła na ziemi. (...) Cóż zatem czynić?[15].

---

[12] Wolter, *Kandyd,* w: Wolter, *Powiastki filozoficzne,* przeł. T. Żelenski-Boy, Warszawa 1985, s. 102-103.
[13] *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 23, Berlin 1853, s. 40. Cyt za: H. Weinrich, dz. cyt., s. 72.
[14] Tamże, s. 70.
[15] *Kandyd,* s. 170.

Na co derwisz odpowiada pouczeniem, że trzeba milczeć i zamyka Kandydowi, Marcinowi i Panglossowi „drzwi przed nosem"[16].

II.

Żywiołowa reakcja Woltera na trzęsienie ziemi w Lizbonie spotkała się z krytyką filozofów niemieckich: Herdera i Kanta. Herder zarzucił Wolterowi niemal bluźniercze oskarżenie boskości o spowodowanie tej katastrofy, co uznał za postawę niegodną filozofa. Swój pogląd na występowanie w przyrodzie kataklizmów uczony wyraził w dziele pod tytułem *Ideen zur Philosophie der Geschichte in der Menschheit*. W rozprawie tej Herder wpisał katastrofalne zjawiska natury, jak trzęsienie ziemi w cykle rozwoju świata. Według niemieckiego filozofa żywioły natury budzą się periodycznie. Zniszczenia, jakie wywołują, generują rozwój świata. Jeżeli w nieustannie zmieniającej się naturze rzeczy ma dokonywać się jakiś rozwój, przebieg (*Gang*), to zaraz po nim – zdaniem Herdera – musi nastąpić upadek, klęska (*Untergang*)[17].

Kant natomiast odniósł się do dyskusji zogniskowanej wokół trzęsienia ziemi w Lizbonie w napisanej w roku 1756 rozprawie *Geschichte und Naturbeschreibung der merkwürdigen Vorfälle des Erdbebens, welches an dem Ende des 1755sten Jahres einen großen Theil der Erde erschüttert hat*. Filozof krytycznie odniósł się do wszelkich prób nadawania katastrofalnym zjawiskom natury sensu metafizycznego lub teologicznego. Według Kanta, ujmowanie trzęsienia ziemi w perspektywie sądu Bożego i interpretowanie tego kataklizmu jako przejawu gniewu Bożego, jako przykładu zesłanej przez Stwórcę kary jest wykroczeniem przeciwko miłości do człowieka:

> *Man verstößt aber sehr dawider [die menschenliebe], wenn man dergleichen Schicksale jederzeit als verhängte Strafgerichte ansieht, die die verheerte Städte um ihrer Übelthalten willen betreffen und wenn wir diese Unglücksfälle als Ziel der Rache Gottes betrachten, über die seine Gerechtigkeit alle ihre Zornschalen ausgießt. Diese Art des Urtheils ist ein sträflicher Vorwitz, der sich anmaßt, die Absichten der göttlichen Rathschlüsse einzusehen und nach seinen Einsichten auszulegen*[18].

W przywołanej tu rozprawie Kant – odwołując się do badań przyrodoznawczych, w szczególności z dziedziny fizyki i geologii – prezentuje również swój pogląd na genezę zjawiska, jakim są trzęsienia ziemi. Filozof, zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy, wskazuje na procesy zachodzące we wnętrzu ziemi: pofałdowania głębokich warstw skorupy ziemskiej, podziemne wybuchy.

Do tematu trzęsienia ziemi Kant powrócił w wydanej w roku 1790 *Krytyce władzy sądzenia*, gdzie zjawisko to funkcjonalizuje i wartościuje na gruncie swojej estetyki. W dziele tym filozof wpisuje owo zjawisko w przestrzeń refleksji nad kategorią wzniosłości. W paragrafie *O przyrodzie jako potędze* Kant, podając przykłady fenomenów natury, które wywołują uczucie wzniosłości, wymienia: strzeliste skały, piętrzące się na niebie chmury, wulkany, orkany, wodospady oraz burzliwy i bezkresny ocean[19]. W dalszej części owego paragrafu filozof – przestrzegając przed błędnym

[16] Tamże, s. 171.
[17] Zob. J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte in der Menschheit*, w: tegoż, *Sämtliche Werke*, hg. von B. Suphan, t. XIII, Hildesheim 1967, s. 24.
[18] I. Kant, *Gesammelte Schriften. Akademieausgabe*, t. 1, Berlin 1910, s. 459 i n.
[19] Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, Warszawa 1986, s. 158.

rozumieniem kategorii wzniosłości – przywołuje zjawisko trzęsienia ziemi. Według Kanta wzniosłość nie tkwi w samym przedmiocie przyrody, lecz tylko w umyśle tego, kto wydaje sąd. Nasz umysł ma przewagę nad przyrodą w jej niezmierzoności. „Kto się lęka, nie może wydać sądu o wzniosłości w przyrodzie”[20]. Dlatego też – zdaniem Kanta – człowiek, który odbiera katastrofalne zjawiska natury jako przejaw Bożego gniewu, nie jest zdolny do odczuwania wzniosłości:

> Przeciw temu rozbiorowi pojęcia wzniosłości, przypisującemu wzniosłość jakiejś potędze zdaje się przemawiać to, że Boga przedstawiamy sobie zazwyczaj w burzy, wichurze, trzęsieniu ziemi itp. jako objawiającego swój gniew, a zarazem także swoją wzniosłość – przy czym jednak wmawianie sobie, że umysł nasz jest wyższy ponad działanie i, jak się zdaje, nawet zamiary takiej potęgi, byłoby głupotą i zarazem zuchwalstwem. Tutaj nie uczucie wzniosłości naszej własnej natury, lecz raczej ukorzenie się, przygnębienie i poczucie całkowitej niemocy zdaje się być nastrojem umysłu odpowiednim przy zjawianiu się takiego przedmiotu (...)[21].

Głos Kanta w sprawie trzęsienia ziemi w Lizbonie był jednym z ostatnich rozpoznań tej kwestii, jakie zostały przeprowadzone na gruncie myśli filozoficznej epoki oświecenia. Początek dziewiętnastego wieku przyniósł przede wszystkim literackie ujęcia owej katastrofy. Temat ten podjęli między innymi Goethe[22] i Kleist.

III.

Przywołany w tej pracy spór o teodyceę, zainicjowany pod wpływem tragicznego doświadczenia, jakim dla oświeceniowego świata stała się katastrofa natury w Portugalii, stanowi jedną z głównych ram tematycznych noweli Kleista zatytułowanej *Trzęsienie ziemi w Chile.* Nawiązanie do tego dyskursu było swoistym rozrachunkiem poety z doktrynami epoki Rozumu. Twórczość Kleista wyrasta z myśli oświeceniowej. Kształtowała się w orbicie oddziaływania pism filozoficznych Rousseau, Leibniza, a także dzieł literackich Lessinga, Wielanda, Klopstocka. Ten bliski związek twórcy i jego dzieła z epoką oświecenia utrzymywał się do roku 1800. Podjęte w tymże roku studia nad kantowską *Krytyką czystego rozumu* doprowadziły pisarza do rozpoznań, które stały się podłożem głębokiego kryzysu wewnętrznego, w biografiach Kleista określanego jako *Kantkrise.* Pod wpływem naukowego sceptycyzmu Kanta załamały się główne filary, które autor *Trzęsienia ziemi w Chile* uznawał za filozoficzną podstawę swojego zakorzenienia w świecie. Krytyczna analiza umysłu ludzkiego i jego istotnych ograniczeń zawarta w dziele królewieckiego filozofa zachwiała reprezentatywną dla światopoglądu Kleista – przejętą od teoretyków oświecenia – wiarę w rozum oraz w możliwość naukowego dotarcia do prawd rządzących uniwersum. Myśl o tym, że nauka nie może udzielić odpowiedzi na pytanie o naturę świata, jak również o istnienie Boga, stała się dla twórcy źródłem udręki i cierpienia.

Pisarz zaczyna odbierać uniwersum jako chaos, a przestrzeń swojej egzystencji postrzegać jako teren ścierania się sprzecznych sił i zjawisk, nie poddających się racjonalnemu wyjaśnieniu. Następstwem owego wewnętrznego kryzysu były liczne,

---

[20] Tamże, s. 157.
[21] Tamże, s. 161.
[22] Weimarski poeta nawiązał do wydarzeń lizbońskich w pierwszej księdze swej autobiograficznej powieści pt. *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, wydanej w roku 1811.

niespokojne podróże Kleista, aranżowane w pośpiechu, których cel do dziś pozostaje niejasny. W 1802 roku pisarz osiedla się w Szwajcarii nad jeziorem Thun, próbując żyć zgodnie z ideałami Jana Jakuba Rousseau. Jednak nie odnajduje upragnionego spokoju. Załamanie nerwowe i pogłębiająca się depresja doprowadziły do tego, iż pisarz – nie widząc dla siebie żadnej nadziei w przyszłości – po długoletnim okresie narzeczeństwa zrywa zaręczyny z Wilhelminą von Zenge i jesienią 1802 roku udaje się do Weimaru, skąd wyrusza w kolejne niespokojne podróże.

Kryzys światopoglądowy, zrodzony na gruncie naukowego sceptycyzmu Kanta, spowodował, że w obręb utworów Kleista zaczynają stopniowo przenikać nowe elementy, spokrewnione już nie z myślą oświeceniową, lecz bliższe tendencjom romantycznym: pierwiastek cudowności, refleksje nad przypadkiem, kwestia prymatu uczucia nad rozumem. Twórczość tego pisarza otwiera się na sferę tajemnicy.

Sceptycyzm poznawczy doprowadza do załamania się zasadniczego filaru światopoglądu Kleista, jaki stanowiła – przejęta od teoretyków oświecenia – nauka o teodycei. Świat nie jest już afirmowany przez autora *Trzęsienia ziemi w Chile* jako „najlepszy z możliwych". Przestrzeń bytu wydaje się niezakotwiczona w żadnym trwałym porządku. Uniwersum jawi się pisarzowi jako chaos, który może być początkiem spełniającej się Apokalipsy. Niewątpliwie pewien wpływ na kształtowanie się tego rodzaju odczuć i myśli mogła wywrzeć także rzeczywistość historyczna. Wydana w roku 1807 nowela Kleista powstawała w okresie zajmowania Prus przez wojska napoleońskie. Apokaliptyczne obrazy przywołane w utworze mogą zawierać także jakiś głębszy, zaszyfrowany sens, odnoszący się właśnie do aktualnej sytuacji historycznej. Za taką interpretacją przemawia – dokonująca się w wydawanych w Prusach politycznych pismach agitacyjnych z lat 1806-7 – satanizacja Napoleona, któremu przypisywano atrybuty Antychrysta z Apokalipsy. Według proroctwa św. Jana, Antychryst po tysiącu lat uwięzienia w czeluści ma być na jakiś czas wyzwolony. W dwudziestym rozdziale Apokalipsy czytamy:

> I pochwycił Smoka, / Węża starodawnego, / którym jest diabeł i szatan / i związał go na tysiąc lat. / I wtrącił go do Czeluści, / i zamknął, i pieczęć nad nim położył / by już nie zwodził narodów, / aż tysiąc lat się dopełni [Ap. 20;2-3[23]].

Pojawienie się około roku 1800 na arenie życia politycznego Europy właśnie Napoleona było przez millenarystów w Prusach eksplikowane jako moment powrotu na ziemię Antychrysta[24]. Głoszono pogląd, że Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego – formalnie istniejące od XV wieku – jest spadkobiercą idei i kontynuatorem tradycji cesarstwa Karola Wielkiego, którego koronacja w 800 roku na cesarza – po zjednoczeniu znacznej części Europy przez Franków – przypieczętowała odrodzenie jedności chrześcijańskiej Zachodu. Po okresie tysiąca lat od owej koronacji tradycja tego cesarstwa została zniszczona, gdyż około roku 1800 Antychryst został uwolnio-

[23] Wszystkie cytaty z Pisma Św. lokalizuję w nawiasach kwadratowych. Podstawą cytowania jest następujące wydanie Pisma Świętego: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu.* Biblia Tysiąclecia, wydanie III, Poznań-Warszawa 1982.

[24] H.-J. Schrader podaje, że poprzez różnorodne mistyczne spekulacje liczbowe Napoleonowi przypisywano liczbę 666, co buduje również pole odniesień do apokaliptycznej Bestii. Zob. H.-J. Schrader, *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists »Erdbeben«*, „Kleist-Jahrbuch" 1991, s. 44 i n.

ny z czeluści i zjawił się na ziemi pod postacią Napoleona, aby poprzez wojenne podboje zburzyć stary europejski porządek (w roku 1806 nastąpiła formalna rezygnacja Habsburgów z godności cesarzy rzymskich).

Myślenie Kleista o Apokalipsie gruntowało się zatem na bardzo złożonym podłożu, ukształtowanym przez czynniki mające źródło w aktualnej sytuacji historycznej, a także w biografii pisarza. Ten bogaty horyzont pozaliterackich odniesień w *Trzęsieniu ziemi w Chile* jest jednak raczej eskamotowany. Strategia pisarska autora ukierunkowana jest na nadanie prezentowanym w utworze wydarzeniom wymiaru uniwersalnego. Z tym zamysłem twórczym wiąże się koncepcja lokalizacji płaszczyzny czasowo-przestrzennej dzieła w roku 1647 w Santiago[25], choć podczas pracy nad nowelą w polu uwagi pisarza znajdowało się wydarzenie bliższe jego czasom, jakim była tragedia lizbońska i wywołana przez nią dyskusja w oświeceniowych kręgach naukowych. Dwa plany przestrzenne, na których rozgrywa się akcja utworu, mają zatem wymiar ponadczasowy. Ogarnięte trzęsieniem ziemi miasto jest literacką stylizacją *locus terribilis*, a dolina w pobliżu Santiago, gdzie bohaterowie znajdują ukojenie, ma wszelkie cechy uniwersalnego planu *locus amoenus*.

IV.

Spojrzenie Kleista na Apokalipsę w *Trzęsieniu ziemi w Chile* przywodzi na myśl dzieło Hieronima Boscha *Tryptyk z Sądem Ostatecznym*. Obraz ten stanowi ogląd historii człowieka w perspektywie całości dziejów ludzkości ujmowanych w kategoriach chrześcijańskich. Symboliczną klamrę, ukazującą początek i koniec historii rodu ludzkiego, wyznaczają odwołania do motywu rajskiego upadku „pierwszych rodziców" zestawione z wyobrażeniem Sądu Ostatecznego. Lewe skrzydło tryptyku przedstawia trzy epizody zaczerpnięte z Księgi Rodzaju: stworzenie Ewy, skosztowanie owocu z drzewa poznania oraz wygnanie z raju. Nad całą tą sceną widnieje opromieniony aureolą Bóg siedzący w chmurze na tronie. Środkowa tablica tryptyku ukazuje natomiast przerażającą wizję Sądu Ostatecznego. W jej górnej części wyobrażony jest Chrystus jako sędzia świata w towarzystwie dwunastu apostołów, ponad Nim Maryja, Jan Chrzciciel oraz aniołowie. Figury niebiańskie wypełniają jednak niewielki fragment malowidła. Na środkowym skrzydle tryptyku wyobrażeniem dominującym i narzucającym się jest przerażający obraz uniwersum ludzkiego pogrążonego w chaosie. Wizja spustoszonej i zdewastowanej ziemi, na której rozgrywają się budzące grozę wydarzenia, antycypujące koniec świata. Działania wyobrażone w tej sferze cechuje diaboliczność, okrucieństwo. Stąd też ukazane w ten sposób uniwersum ludzkie buduje korespondencję z prawą tablicą tryptyku przedstawiającą inferno. Wyobrażenie rzeczy ostatecznych na obrazie Boscha jest nacechowane absurdem. At-

---

[25] Opisy trzęsienia ziemi zamieszczone w noweli kształtowały się pod wpływem relacji o wystąpieniu tego kataklizmu w Lizbonie. Pewien wpływ na Kleista mogły jednak wywrzeć również pochodzące z XVII wieku relacje hiszpańskich i portugalskich podróżników o trzęsieniu ziemi w Santiago. Pisarz znał najprawdopodobniej – tłumaczone w XVIII wieku na język niemiecki – przekazy z wypraw do Chile Amédée Françoisa Freziera, Felipe Gomeza de Vidaurre'a oraz Giovanniego Ignazio Moliny. Źródłem wiedzy o trzęsieniu ziemi, jakie miało miejsce w 1647 roku w Chile, mogła być dla Kleista również relacja biskupa Santiago Gasparda de Villarroela. Zob. D. Grathoff, *Die Erdbeben in Chili und Lissabon*, w: *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache, Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Opladen/Wiesaden 1999.

mosfera końca świata zawiera się już w samej doprowadzonej *ad absurdum* codzienności ludzkiego życia. Wprowadzający w tryptyk obraz Edenu pokazuje – jak pisze Martin Zlatohlàvek – że raj jest zdradliwym progiem, przez który ludzkość spada w świat pełen wzajemnie zadawanych cierpień[26].

W noweli Kleista – podobnie jak na malowidle Boscha – wizja Sądu Ostatecznego rysuje się jako symboliczne zamknięcie i dopełnienie historii rodu ludzkiego, której początek wyznacza rajski upadek pierwszych rodziców. Ta klamra, obrazująca całość dziejów człowieka i świata oglądanych w perspektywie chrześcijańskiej, stanowi ramę fabularną utworu. Na planie *Trzęsienia ziemi w Chile* na przemian aktualizowane są motywy nawiązujące do mitu edeńskiego oraz wątki o tematyce apokaliptycznej. Jednak te dwa plany przenikają się w sposób, który rodzi odczucie absurdu, gdyż światem przedstawionym w noweli Kleista rządzi przypadek. W *Trzęsieniu ziemi w Chile* nie konstytuuje się żaden trwały porządek. Utwór stanowi swoisty łańcuch zmieniających się stanów i wydarzeń, które zawsze wynikają z paradoksalnej sytuacji, decyzji.

Plan fabularny zarysowany w ekspozycji noweli buduje pole odniesień do mitu edeńskiego. Ogród klasztorny, w którym potajemnie spotykają się Jeronimo i Józefa koresponduje z wyobrażeniem ogrodu rajskiego. Kochankowie doświadczają tu „pełni szczęścia". W scenie tej realizuje się – nawiązujący do Księgi Rodzaju – motyw symbolicznego spotkania człowieka z tabu. Ogród klasztorny staje się miejscem, w którym zostaje poczęte dziecko zakonnicy. Dalsze wydarzenia – osąd ludzki, orzeczenie kary śmierci dla Jeronima i Józefy – stanowią symboliczną realizację motywu „wygnania z raju". Jednak nieoczekiwanie tragedia kochanków i ich dziecka zostaje w noweli Kleista zniesiona przez nieporównywalnie tragiczniejsze w skutkach wydarzenie: trzęsienie ziemi, jakie nawiedziło miasto. W przypadku grzesznej pary nagła katastrofa staje się – paradoksalnie – czynnikiem ocalającym. Zakonnica i jej ukochany w ostatniej chwili uciekają ze zburzonych przez żywioł więzień i cudem odnajdują się w pogrążonym w chaosie mieście. Rysuje się tutaj silny kontrast pomiędzy prywatnym losem Jeronima i Józefy a zagładą kilkudziesięciu tysięcy istnień ludzkich. Paradoksalnie też – przywrócenie stanu szczęścia kochanków dokonuje się w atmosferze spełniającej się Apokalipsy. Zapowiedzią zbliżającego się końca świata jest trzęsienie ziemi jako jeden z siedmiu zapisanych w Objawieniu św. Jana kataklizmów kosmicznych obrazujących ostatecznie wkroczenie Boga w Historię. W szóstym rozdziale Apokalipsy czytamy:

> I ujrzałem: / gdy otworzył pieczęć szóstą, / stało się wielkie trzęsienie ziemi / i słońce stało się czarne jak włosienny wór, / a cały księżyc stał się jak krew.[Ap.6;12].

W noweli Kleista – podobnie jak w Objawieniu św. Jana – przerażającej wizji rozstępującej się ziemi towarzyszą inne katastrofalne zjawiska natury. Jednym z nich jest wyobrażenie opadającego firmamentu. Apokalipsa podaje: „Niebo zostało usunięte jak księga, którą się zwija, / a każda góra i wyspa z miejsc swych poruszone [Ap.6;14]".

---

[26] M. Zlatohlávek, *Sąd Ostateczny: Kompozycje wielkich mistrzów*, w: M. Zlatohlávek, Ch. Rätsch, C. Müller-Ebeling, *Sąd Ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, przeł. A. Kleszcz, Kraków 2002, s. 168.

Wizja spadającego na miasto sklepienia niebieskiego nie opuszcza podczas trzęsienia ziemi Jeronima: „(...) nagle większa część miasta runęła z łoskotem, jakby się niebo waliło, grzebiąc pod swoimi gruzami, co tylko żyło"[27].

Do apokaliptycznego kręgu wyobrażeniowego przynależy również zawarty w noweli opis jeziora, z którego wydobywają się płomienie ognia i opary siarki. W Objawieniu św. Jana obraz ten powraca kilkakrotnie. Pojawia się między innymi w rozdziale dziewiętnastym: „I pochwycono bestię, / a z nią Fałszywego Proroka, / co czynił wobec niej znaki (...) / oboje żywcem wrzuceni zostali do ognistego / jeziora gorejącego siarką. [Ap. 19;20]". A także w rozdziale dwudziestym: „A diabła, który ich zwodzi, / wrzucono do jeziora ognia i siarki, / tam gdzie są Bestia i Fałszywy Prorok [Ap.20;10]".

W utworze Kleista apokaliptyczna wizja jeziora wypełnionego oparami siarki nakłada się na obraz rodzinnego domu Józefy: „(...) w miejscu, gdzie stał dom jej rodziców, wystąpiło jezioro ziejące rudymi oparami[28]". Apokaliptycznym znakiem – choć nie związanym bezpośrednio z Objawieniem św. Jana, lecz sytuującym się w kręgu apokaliptyk starotestamentowych – jest także wizja brzemiennych kobiet przedwcześnie wydających na świat potomstwo. Motyw ten występuje w *Księdze Izajasza*, gdzie czytamy:

> (...) to głos Pana, który oddaje zapłatę swoim nieprzyjaciołom.
> Zanim odczuła skurcze porodu, powiła dziecię,
> zanim nadeszły jej bóle, urodziła chłopca.
> Kto słyszał coś podobnego? [Iz.66;6-7]

W noweli Kleista odnajdujemy podobny opis: „(...) po pierwszym, najsilniejszym wstrząsie pełno było niewiast w mieście, które na oczach mężczyzn porodziły (...)"[29]. Hans-Jürgen Schrader uważa, że motyw rodzących w chaosie kobiet nie pojawia się w noweli Kleista jako zapowiedź nowego życia, co sugeruje wielu interpretatorów, lecz należy tę kwestię rozumieć jako *abortus* – wydalenie płodu z łona matki, które nie daje nowego życia[30].

W utworze Kleista atmosfera spełniającej się Apokalipsy zostaje dopełniona wizją karzącego Boga. Jeronimo błądzący pośród ruin w poszukiwaniu ukochanej, percypuje zagładę miasta jako „dzień Bożego gniewu": „(...) istota panująca nad chmurami zdała mu się straszna[31]". Z tym odczuciem korespondują reakcje ocalałych mieszkańców Santiago, zwłaszcza braci zakonnych, którzy – interpretując trzęsienie ziemi w kategoriach eschatologicznych – głosili nadejście końca świata: „Opisywano, jak od razu po pierwszym, najsilniejszym wstrząsie (...) zakonnicy biegali z krzyżem w ręku, nawołując, że nastał koniec świata (...)[32]".

Jak już zostało wspomniane, na planie utworu Kleista sceny o tematyce apokaliptycznej zestawione są – podobnie jak na przywołanym malowidle Boscha – ze sce-

[27] H. Kleist, *Trzęsienie ziemi w Chile*, w: H. Kleist, *Dramaty i nowele*, przeł. W. Hulewicz, J. Sztaudynger, E. Sicińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 460.
[28] Tamże, s. 464.
[29] Tamże, s. 467.
[30] H.-J. Schrader, dz. cyt., 44 i n.
[31] *Trzęsienie ziemi w Chile*, s. 462.
[32] Tamże, s. 467.

nami nawiązującymi do mitu edeńskiego. Te dwie sfery rozdziela brama miejska, która przywodzi na myśl symboliczną granicę pomiędzy lewym i środkowym skrzydłem tryptyku Boscha, a więc wyobrażeniem Sądu Ostatecznego oraz wizją raju. Po przekroczeniu przez Jeronimo i Józefę owej bramy rysująca się przed oczyma bohaterów rzeczywistość nieoczekiwanie nabiera wymiaru idylli. Rozciągający się poza murami miasta pejzaż jest nacechowany przedstawieniami, które korespondują z biblijnym wyobrażeniem raju. Jeronimo i Józefa znajdują schronienie w dolinie położonej nieopodal Santiago, gdzie do stanu równowagi przywraca ich kojące działanie natury: wybijające z ziemi źródełko, śpiew słowika, łagodne wonie kwiatów. Dolina ta porośnięta jest drzewami, których znaczenie symboliczne odsyła do biblijnego kręgu wyobrażeniowego związanego z ogrodem edeńskim. Miejsce spoczynku pary kochanków ocienione jest piniami. W symbolice chrześcijańskiej pinia występowała jako drzewo życia wiecznego (*vita aeterna*). Na kompozycjach o tematyce religijnej duże piniole bardzo często zestawiane były z fontanną, źródłem, a niekiedy z pawiami uznawanymi za symbol nieśmiertelności[33]. W utworze Kleista wpisanie pinii w pejzaż doliny buduje korespondencje z drzewem życia z ogrodu edeńskiego. Drugim symbolicznym drzewem odsyłającym do mitu rajskiego jest w noweli granatowiec:

> Jeronimo i Józefa zaszyli się w gęściejsze zarośla, by nikogo nie zasmucać tajemną radością swych serc. Znaleźli wspaniałe drzewo granatu o szeroko rozpostartych gałęziach uginających się od wonnych owoców (...)[34].

Drzewo granatowca najbardziej znane jest z mitu o Persefonie. Jednak także i w tradycji biblijnej drzewo to było rozmaicie funkcjonalizowane. Pojawiało się między innymi w *Pieśni nad Pieśniami* jako symbol zdrowia, płodności. Granatowiec symbolizował także mądrość. Uważany był za owoc rajskiego Drzewa Wiadomości[35]. Ustanowione w noweli Kleista korespondencje nadbudują pole odniesień do tego biblijnego symbolu, co wyraża Józefa: „I w tej dolinie znalazła ukochanego, a wraz z nim szczęście, jakby to była dolina Edenu[36]".

Przestrzeń uwolniona od apokaliptycznych obrazów implikuje zachwyt bohaterów nad światem. Podziw dla harmonii wszechrzeczy. Jeronimo i Józefa formułują swoją refleksję nad istotą uniwersum w duchu teodycei:

> Józefa czuła się wniebowzięta. Nie dające się stłumić uczucie nazwało miniony dzień, choć tyle nieszczęść przyniósł światu – dobrodziejstwem, jakiego od niebios jeszcze nie doznała. Istotnie, zdawało się, że w tych strasznych chwilach, kiedy obracały się w nicość wszystkie doczesne dobra ludzkie, a całej przyrodzie groziła zagłada, duch ludzki zakwita jak piękny kwiat[37].

Jednak porządek idylli okazuje się stanem nietrwałym. Jeronimo i Józefa podejmują decyzję o wyprawie do zburzonego miasta, aby wziąć udział we mszy odprawianej w jedynym zachowanym kościele i podziękować Bogu za cudowne ocalenie. Powrót do Santiago – pomimo iż kataklizm ustąpił – rysuje się jednak jako wstąpienie pary bohaterów w obszar apokaliptycznego bestiarium.

---

[33] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 322.
[34] *Trzęsienie ziemi w Chile*, s. 465.
[35] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 104.
[36] *Trzęsienie ziemi w Chile*, s. 464.
[37] Tamże, s.467.

V.

Wiele postaci z *Trzęsienia ziemi w Chile* wykazuje podobieństwo do figur znanych z Apokalipsy św. Jana. Przeor klasztoru dominikanów odprawiający mszę w jedynym ocalałym w mieście po trzęsieniu ziemi kościele jawi się jako apokaliptyczny Fałszywy Prorok. Ogłaszając z ambony, że kataklizm, który spustoszył Santiago, jest zapowiedzią nadchodzącego Sądu Ostatecznego, ksiądz – sprzeniewierzając się nauce Chrystusa („Lecz o dniu owym i godzinie nikt nie wie, nawet aniołowie niebiescy, tylko sam Ojciec [Mt.24;36]") – sytuuje się w roli profety wtajemniczonego w czas ponownego przyjścia Syna Człowieczego na ziemię:

Ceremonia rozpoczęła się kazaniem wygłoszonym z ambony przez jednego z najstarszych kanoników odzianego w odświętne szaty. Rozpoczął od chwały i dziękczynienia, podnosząc drżące ręce szeroko okolone rękawami komży wysoko ku niebu, składając dzięki, że jeszcze są ludzie na tym zdruzgotanym kawałku świata, zdolni wznieść swoje nieporadne słowa ku Bogu. Opisał, co się stało na skinienie Wszechmogącego; sąd ostateczny nie może być straszniejszy. Kiedy wskazując rysę, jaka dostała się kościołowi, nazwał wczorajsze trzęsienie ziemi jedynie zwiastunem tegoż sądu, dreszcz przebiegł zgromadzonych[38].

W Apokalipsie św. Jana – jak pisze Ravasi – Fałszywy Prorok ucieleśnia zepsucie duchowe oraz religijne wypaczenia.

Obecność tego *pseudoprophetes* – wedle określenia w greckim oryginale – jest niepokojąca, ponieważ objawia nam, że szatan kryje się nie tylko za ateizmem lub wyraźnym złem, lecz także za fałszywą religijnością, duchowym oszukaństwem i magicznym zabobonem[39].

Ojciec Dominikanin w noweli Kleista wykorzystuje – powszechny w mieście po trzęsieniu ziemi – zamęt oraz panikę do wzmocnienia autorytetu i pozycji instytucji Kościoła. Kanonik dąży do podtrzymania stosunku zależności człowieka od Boga jako relacji opartej na strachu przed karzącym Stwórcą. Stąd też w mowie wygłoszonej do wiernych ustanawia on bezpośredni związek pomiędzy grzechem nieczystości, którego dopuściła się zakonnica, a ewidentną – według zakonnika – interwencją Bożą w postaci zesłanego na miasto żywiołu.

Następnie z kaznodziejskim krasomówstwem przedstawił zepsucie obyczajów w mieście. Wytykał bezeceństwa, jakich nie widziały Sodoma i Gomora, i jedynie nieskończonej cierpliwości Bożej przypisywał, że miasto nie zniknęło jeszcze z powierzchni ziemi. Noże przeszywały serca naszych dwojga nieszczęśników, już zupełnie rozdarte tym kazaniem, kiedy kanonik zaczął się rozwodzić nad bluźnierstwem, jakie miało miejsce w klasztornym ogrodzie karmelitanek, tolerancję, z jaką spotkało się ono u ludzi, nazywał bezbożnością, i w zwrocie pełnym złorzeczeń dosłownie przekazał wszystkim mocom piekieł dusze sprawców, których nazwiska wymienił"[40].

Przełożony klasztoru dominikanów, podburzając zgromadzony w kościele tłum przeciwko Józefie i jej nieślubnemu dziecku, żarliwe, oratorskie żądanie natychmiastowego ukarania pary kochanków formułuje nie tylko w imię Bożej Sprawiedliwości, ale przede wszystkim dla Bożej Chwały. Wszelkie przejawy tolerancji wobec postępku byłej zakonnicy ksiądz nazywa działaniem bezbożnym i za pomocą wznio-

---

[38] Tamże, s. 471.

[39] G. Ravasi, *Apokalipsa*, przeł. K. Stopa, Kielce 2002, s. 168.

[40] *Trzęsienie ziemi w Chile*, s. 471 i n.

słej retoryki przekonuje wiernych o konieczności uczynienia z kochanków ofiary przebłagalnej dla potężnego Stwórcy. A wszystko to stało się w dniu, kiedy „nigdy jeszcze z chrześcijańskiej świątyni nie bił taki płomień żarliwości ku niebu, jak dzisiaj z kościoła Dominikanów w Santiago (...)”[41].

Przywołana w noweli Kleista świątynia traci jednak wymiar miejsca uświęconego. Przepełniony nienawiścią kościół staje się swoistą apokaliptyczną „synagogą szatana”. Wygłaszający kazanie ksiądz jako Fałszywy Prorok wpisuje się w znaną z Apokalipsy symbolikę „trójcy szatańskiej”. Kanonik wyzwala w zgromadzonych w świątyni wiernych siły demoniczne. Rozjuszona ludzka masa nabiera cech zoomorficznych. Przeobraża się w krwiożerczą bestię, co buduje również pole odniesień do apokaliptycznego bestiarium. W Objawieniu św. Jana symbolika numeryczna przyporządkowana bestii wskazuje na związek z szatanem:

> Tu jest [potrzebna] mądrość. / Kto ma rozum, niech liczbę Bestii przeliczy: / liczba to bowiem człowieka. / A liczba jego: sześćset sześćdziesiąt sześć [Ap.13;18].

Korespondencja Bestia – Szatan zachodzi także na planie noweli Kleista, gdzie określenie „krwiożercza bestia” zostaje zrównoważone z – odniesionym do zgromadzonego w świątyni tłumu – określeniem „szatańska banda”. Walkę z ową „szatańską hordą” podejmuje don Fernando.

Sposób sfunkcjonalizowania na planie noweli Kleista tej postaci odsyła do apokaliptycznego kręgu wyobrażeniowego związanego z postacią archanioła Michała. Don Fernando Ormez, syn komendanta miasta, występujący w roli obrońcy dziecka Jeronima i Józefy, zwracając się przeciwko rozjuszonemu tłumowi określonemu mianem „szatańskiej bandy”, „krwiożerczej bestii”, jawi się jako nowy archanioł Michał walczący ze smokiem.

Archanioł Michał był w tradycji biblijnej symboliczną figurą zwrócenia się ku Bogu. Imię „Michał”, oznaczające po hebrajsku „któż jak Bóg?[42]”, miało stanowić zapowiedź ugruntowania w bezpieczeństwie tego, kto zostaje oddany pod opiekę Boga. Archanioł Michał występował w roli strażnika Bożych spraw. W tej funkcji pojawia się między innymi w starotestamentowej Księdze Daniela, gdzie zostaje ukazany jako anioł opiekuńczy Izraela. Figura archanioła Michała odgrywa znaczącą rolę na planie opowieści biblijnych, w których zarysowuje się perspektywa bezpośredniej konfrontacji Dobra i Zła. W ikonografii nawiązującej do tematyki Sądu Ostatecznego bardzo często pojawia się wizerunek anioła Michała z wagą, porównującego ciężar ułożonych na szalach dobrych i złych uczynków oraz oddzielającego dusze wybranych od dusz potępionych. Takie przedstawienie archanioła odnajdujemy między innymi na obrazach: Hansa Memlinga, Rogera van der Weydena, a także na skrzydle trzynastowiecznego ołtarza z kościoła w dolinie Ribes w Katalonii wykonanego przez Mistrza z Sarigerola.

W malarskich wyobrażeniach sądu nad duszą ludzką, dokonującego się podczas ważenia, postać anioła Michała umieszczona jest najczęściej na głównej osi kompozycyjnej dzieła, poniżej siedzącego na tronie Chrystusa. Na większości fresków i malowideł archanioł zostaje ukazany jako jeden z najważniejszych reprezentantów królestwa

[41] Tamże, s. 471.
[42] G. Ravasi, dz. cyt., s. 107.

niebieskiego – *princeps aetherius*. Jego rangę w niebiańskiej hierarchii podkreśla książęca zbroja (na obrazach Jana van Eycka, Rogera van der Weydena, Hansa Memlinga jest ona bogato inkrustowana), a także miecz lub włócznia oraz tarcza. Te militarne rekwizyty budują pole odniesień do – silnie zakorzenionego w biblijnej tradycji – wizerunku Michała jako anioła-wojownika, pogromcy złych mocy, gdyż figura ta pojawia się najczęściej w tych fragmentach Pisma Świętego, gdzie zarysowana jest perspektywa wojennej konfrontacji Dobra i Zła. Takie wyobrażenie archanioła spotykamy w przywołanej już Księdze Daniela oraz w Apokalipsie św. Jana, gdzie książę niebiański występuje w roli pogromcy smoka, będącego wcieleniem szatana, „węża starodawnego":

> I nastąpiła walka na niebie: / Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze / Smokiem. / I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, / ale nie przemógł, / i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. / I został strącony wielki Smok, / Wąż starodawny, / który zwie się diabeł i szatan, / zwodzący całą zamieszkałą ziemię, / został strącony na ziemię, / a z nim strąceni zostali jego aniołowie [Ap.12;7-9].

Wykreowana przez Kleista postać Don Fernanda koresponduje z wyobrażeniem anioła Michała znanym z Apokalipsy. Don Fernando Ormez, mężnie broniący Józefy i jej dziecka przed rozjuszonym tłumem przyrównanym do „szatańskiej bandy" i „krwiożerczej bestii", zostaje wystylizowany na archanioła walczącego w dwunastym rozdziale Objawienia św. Jana w obronie niewiasty, która porodziła syna:

> Don Fernando, wspaniały bohater, stał teraz plecami oparty o kościół. W lewej ręce trzymał dzieci, w prawej zaś miecz. Każdym ciosem kładł kogoś na ziemię. Lew nie broniłby się lepiej. Siedem krwiożerczych psów leżało martwych przed nim, sam herszt szatańskiej bandy był ranny (...)[43].

Apokaliptycznym „siedmiogłowym smokiem" staje się w noweli Kleista „wielogłowa" masa ludzka złożona z – przyrównanej do krwiożerczej bestii – rzeszy wiernych zgromadzonych na mszy, żądających kary śmierci dla byłej zakonnicy oraz małego Filipa. Apokaliptyczny smok to – jak pisze Ravasi – sfera chaosu uosabiająca szatana. W *Trzęsieniu ziemi w Chile* szatańskie wartości reprezentuje tłum, który jako rozjuszona masa stoi po stronie chaosu.

W budowanej na planie noweli Kleista przestrzeni odniesień do postaci archanioła Michała zawiera się jednak pewna doza tragizmu. Don Fernando, ukazując się w roli zwycięzcy, staje się jednocześnie figurą klęski. Bo chociaż ostatecznie udaje mu się ocalić dziecko zakonnicy, traci on własnego syna.

Pojawiający się w zakończeniu noweli motyw uratowania małego Filipa – według Bernharda Greinera – wprowadza perspektywę mesjanistyczną[44]. Dziecko wyobrażone w utworze Kleista ma rysy dzieciątka Jezus. Losy Jeronima, Józefy i małego Filipa rysują się niekiedy jako postfiguracja historii Świętej Rodziny. Ucieczka bohaterów z Santiago buduje pole odniesień do ucieczki Maryi i Józefa wraz z dzieciątkiem Jezus do Egiptu. Atak podburzonego tłumu na małego Filipa, w wyniku którego ginie dziecko don Fernanda, przywodzi na myśl betlejemską „rzeź niewiniątek". Zdaniem Greinera, wątek mesjanistyczny zarysowujący się w zakończeniu noweli, nie wprowadza jednak w przestrzeń utworu Kleista żadnej nadziei. Badacz uważa, że mały Filip jest raczej

[43] *Trzęsienie ziemi w Chile*, s. 475.

[44] B. Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen und Basel 2000, s. 374.

anty-mesjaszem. Bo to nie on ofiarowuje się za innych, ale wszyscy jego najbliżsi ofiarowują się za niego – ponoszą męczeńską śmierć, aby go ocalić[45].

VI.

Po wydaniu *Trzęsienia ziemi w Chile* myślenie Kleista o Apokalipsie nabiera wymiaru pewnej totalności, czy wręcz – obsesji. Po roku 1809 wątki apokaliptyczne nie są już przez poetę funkcjonalizowane wyłącznie na gruncie rozważań filozoficznych jako wyraz sceptycyzmu wobec oświeceniowej nauki o teodycei. Apokalipsa staje się doświadczeniem głęboko uwewnętrznionym. Projekcją lęków Kleista mających głębokie osobiste podłoże. Obraz Apokalipsy nakłada się na te obszary egzystencji poety, gdzie do głosu dochodzi odczucie samotności, pustki. I cierpienie. Znamienny dla owych ostatnich miesięcy życia Kleista jest sposób odczytania przez poetę obrazu Caspara Davida Friedricha *Mnich nad morzem*. Dzieło to zostało zaprezentowane 29 września 1810 roku na Berlińskiej Wystawie Akademickiej. 13 października Kleist poświęcił *Mnichowi nad morzem* recenzję w redagowanym przez siebie czasopiśmie „Berliner Abendblätter", w której wyrażał się o obrazie entuzjastycznie. Pewnym zaskoczeniem był jednak sposób odczytania tego dzieła jako kompozycji ewokującej nastrój spełniającej się Apokalipsy. W badaniach nad odbiorem sztuki Friedricha dominującym kierunkiem recepcji *Mnicha* są interpretacje uznające obraz za przykład „świętej melancholii"[46], zrodzonej z aktu kontemplacji boskiego stworzenia. Postać stojącego na brzegu morza kapucyna – rozpatrywana w tej perspektywie – jawi się jako wyraz ludzkiej tęsknoty za tym, co nieskończone, niepojęte, święte, wzniosłe. Tak odczytany obraz symbolizuje narodziny w człowieku tego, co wieczne. Początek drogi ku Bogu[47]. W zupełnie innym duchu interpretuje *Mnicha nad morzem* Kleist. Pisarz rozpoznaje na kompozycji znaki Apokalypsy: „*Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da* [...]"[48].

Według Kleista wszystkie najważniejsze sensy implikujące odczytanie dzieła Friedricha w duchu Apokalipsy mieszczą się na płaszczyźnie wyobrażonego przez malarza tła, w które zostaje wpisana postać mnicha. Bezkres morza i nieba, silnie skontrastowany z maleńkim punktem, jaki stanowi sylwetka stojącego na plaży i zapatrzonego w dal zakonnika, nie jest przez autora *Trzęsienia ziemi w Chile* percypo-

---

45 Tamże.

46 Pojęcie Schleiermachera. *W mowach o religii* teolog daje następującą wykładnię „świętej melancholii": „Jak nazywacie uczucie niezaspokojonej tęsknoty, zwróconej ku jakiemuś wielkiemu przedmiotowi, z którego nieskończoności zdajecie sobie sprawę? Cóż was ogarnia, kiedy znajdujecie najściślej pomieszane to, co święte z tym, co świeckie, to, co wzniosłe, z tym, co liche i marne? I jak nazywacie nastrój, jaki niekiedy zmusza was do przyjęcia, że mieszanka ta istnieje wszędzie, i do szukania jej wszędzie? Uczucie to chrześcijanina nie ogarnia tylko niekiedy, lecz jest dominującym tonem jego wszystkich uczuć religijnych; a święta melancholia – taka bowiem jest jedyna nazwa, jakiej nastręcza tu mowa – towarzyszy każdej radości i każdemu bólowi, każdej miłości i każdej obawie; ba, tak w swej dumie, jak i w swej pokorze, jest ona tonem zasadniczym, do którego wszystko się odnosi".
Zob. F.D.E. Schleiermacher, *Mowy o religii*, przeł. J. Prokopiuk, Kraków 1995, s. 206.

47 W kontekście pojęcia „świętej melancholii" odczytuje *Mnicha nad morzem* Wojciech Bałus w studium pt. *Mundus malancholicus*, Kraków 1996, s. 100 i n.

48 H.von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, pod red. H. Sembdnera, 7. Auflage, t. II, München 1987, s. 327. („Obraz ze swymi dwoma lub trzema tajemniczymi obiektami jawi się niczym Apokalipsa" [tłum. moje – B.P.-P.]).

wany jako afirmacja Bożej nieskończoności. Uniwersum, w które zostaje wkomponowany mnich, przypomina kosmos apokaliptyczny. Potęga żywiołów nieustannie zagraża tu człowiekowi. Zakonnik zostaje wchłonięty w ich przestwór. Takie wyobrażenie odsyła do ostatniego rozdziału w historii świata, jakim jest spełniająca się Apokalipsa. Mnich – jak pisze Kleist – jawi się jako „jedyna iskra życia w rozległej krainie śmierci", „samotny środek w samotnym okręgu". Bezkres morza i nieba ukazany na obrazie Friedricha nie wyzwala postawy kontemplacyjnej, lecz narzuca się, osacza, męczy wzrok. „To tak – pisze dalej Kleist – jakby człowiekowi obcięto powieki[49]".

Apokalipsa św. Jana kończy się nadzieją. Chrześcijanin stojący w obliczu spełniającego się proroctwa Janowego doświadcza smutku i obaw, ale ma też równocześnie udział w radości. „To pozorne egzystencjalne »rozdwojenie« – jak pisze Bogusław Widła – wynika z jego przynależności do dwóch światów: z faktu, że pozostając (jeszcze) na tej ziemi wpisany jest (już) w porządek »nowego nieba i nowej ziemi«"[50]. Jednym z istotnych elementów przesłania Apokalipsy św. Jana jest nadzieja związana z oczekiwaniem na zbliżający się moment paruzji. Dla człowieka wierzącego ponowne przyjście Chrystusa oznacza udział w radości, jaką niesie Chrystusowe zwycięstwo nad śmiercią, zapowiadane już w pierwszej księdze proroctwa Janowego, w której Syn Człowieczy przedstawia się jako „żyjący na wieki wieków" oraz „mający klucze śmierci i otchłani". Ponieważ zwycięstwo to ma charakter eschatyczny, ostateczny, taki sam charakter i walor ma też będąca jego udziałem radość[51].

Myślenie Kleista o Apokalipsie – jak na to wskazuje sposób odczytania przez poetę *Mnicha nad morzem* – nie przynosi żadnej konsolacji. Wyobrażenia apokaliptyczne projektowane na wizję świata zawartą na obrazie Friedricha stają się źródłem nihilizmu. Znamienne dla dokonanej przez Kleista interpretacji *Mnicha* jest zdanie mówiące o usytuowaniu stojącego nad brzegiem morza człowieka we wszechświecie: „samotny środek w samotnym okręgu". Sądzę, że kwestia ta poprzez odwołanie się do emblematyki koła ze środkiem może stanowić jakąś parafrazę twierdzenia św. Augustyna opisującego naturę Boga jako koło, którego środek jest wszędzie a obwód nigdzie. Kleist inaczej niż autor *Państwa Bożego* pojmuje istotę i porządek kosmosu. Za metaforycznym ujęciem natury wszechświata jako „samotnego okręgu", jak również usytuowaniem w centrum owego uniwersum człowieka jako „samotnego środka", kryje się podejrzenie Boga o nieistnienie. W kontekście tego rozpoznania całość kompozycji Friedricha wraz z nadanym jej przez Kleista wymiarem apokaliptycznym rodzi odczucie, że proroctwo św. Jana spełnia się w obliczu pustego nieba. Sformułowane tu podejrzenia stały się źródłem lęków pisarza.

Całe życie Kleista było próbą zakorzenienia się w świecie. Próbą opanowania wewnętrznego chaosu, który często nabierał wymiaru apokaliptycznej wręcz katastrofy. Od udręk, jakie niosło życie, pisarz usiłował uciekać – jak to miał w zwyczaju – udając się w kolejną ze swych podróży. Najkrótsza droga z Berlina prowadząca do Wannsee, która miała przynieść konsolację, wyzwolić Kleista od wewnętrznej Apokalipsy, stała się traktem najdłuższej podróży Kleista. Drogą do wieczności.

---

[49] Tamże.
[50] B. Widła, *Antropologia egzystencjalna apokalipsy Janowej*, Warszawa 1996, s. 306.
[51] Por. tamże, s. 317.

III.

OD POZYTYWIZMU

DO MŁODEJ POLSKI



Tadeusz Bujnicki
(Kraków)

APOKALIPSA „DLA POKRZEPIENIA SERC" (SIENKIEWICZOWSKIE OBRAZY PIEKŁA I SĄDU OSTATECZNEGO W *OGNIEM I MIECZEM*)

Zagadnienie obecności obrazów apokaliptycznych w *Ogniem i mieczem* trzeba by rozważać w kontekście znacznie szerszym: składników religijnych w powieści oraz węziej – składników biblijnych. Jednakże w niniejszym szkicu uwaga skupi się jedynie na motywach apokaliptycznych (a dokładniej na tych, które dadzą się zasadnie wyodrębnić jako przywołanie, aluzja czy trawestacja), pełniących w powieści funkcje stylizacyjno-interpretacyjne. Ściślej, praca jest próbą odpowiedzi na pytanie o to, jaką rolę odgrywa *Objawienie św. Jana* w planie semantyki i planie idei dzieła. Jak kształtuje jego formę artystyczną. Ta perspektywa wymaga wyraźnego wskazania na kontekst oraz uwikłanie motywów apokaliptycznych w różne tradycje, z których podstawowe są związki z literaturą barokową i romantyczną, a przez nie także – z kulturą antyczną. Należy przy tym się zastrzec, iż szkic nie rości pretensji do wyczerpania problematyki. Zaznacza jedynie jej ramy i wskazuje możliwe dalsze rozwinięcia.

I drugie – jak się wydaje – niezbędne wyjaśnienie. Prowokacyjność tytułu. Jego sens wiąże się z interpretacją powieści. W badaniach nad Trylogią jako aksjomat niepodważalny powtarza się Sienkiewiczowskie zamknięcie *Pana Wołodyjowskiego*: „Na tym kończy się ten szereg książek pisanych w ciągu kilku lat i w niemałym trudzie – dla pokrzepienia serc"[1]. Jednak, w przeświadczeniu autora tego szkicu, idea „pokrzepienia serc" – dopiero „kiełkowała" w okresie pisania *Ogniem i mieczem.* Dominowało wówczas w powstającym dziele „szorstkie czasów odbicie"[2], przekonanie o nieuchronności katastrofy, a ostatnie zdania powieściowe, nie tworzą optymistycznej wizji przyszłości, mieszcząc się w apokaliptycznym kręgu obrazów zagłady i klęski:

> Wojny domowe [...] ciągnęły się jeszcze długo. Przyszła potem zaraza i Szwedzi. Tatarzy stale prawie gościli na Ukrainie zgarniając tłumy ludu w niewolę. Opustoszała Rzeczypospolita, opustoszała Rzeczypospolita. Wilcy wyli na zgliszczach dawnych miast i kwitnące niegdyś kraje były jakby wielki grobowiec. Nienawiść wrosła w serca i zatruwała krew pobratymczą – i żadne usta długo nie mówiły: „Chwała na wysokościach Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli"[3].

---

[1] H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Wrocław 1995 „Nasza Biblioteka", s. 635.

[2] W liście do Stanisława Smolki (redaktora krakowskiego „Czasu") Sienkiewicz pisał: „Staram się też koloryt epoki oddać wiernie i to, co wyda się może zbyt szorstkim, jest wiernym czasów odbiciem" H. Sienkiewicz, *Korespondencja* II, *Dzieła* , t. 56, Warszawa 1951, s. 136.

[3] H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. II, Wrocław 1990, „Nasza Biblioteka", s. 420. Wszystkie cytaty z powieści według tego wydania.

To zamknięcie powieści od dawna intrygowało historyków literatury. Trudno je bowiem uznać za „pokrzepiające" i – co więcej – zapowiadające korzystne zmiany w przyszłości. Zwrot „żadne usta długo nie mówiły", to stanowczo za mało, aby ową nadzieję zmiany ukazać. Co więcej, komentarz narracyjny osłabia wartość beresteckiego zwycięstwa, które powinno być triumfalnym i „krzepiącym" finałem:

> Gdy wreszcie ciemności okryły ziemię, sami zwycięzcy byli przerażeni swym dziełem. Nie śpiewano *Te Deum* i nie łzy radości, lecz łzy żalu i smutku płynęły z dostojnych oczu królewskich. (OM II, 419).

Ma zatem rację Lech Ludorowski, kiedy akcentuje „minorową tonację *cody* zamykającej finał *Epilogu*"[4]. Sformułowanie końcowe jest tym bardziej intrygujące, że napisaną dwa lata przed powieścią recenzję *Szkiców historycznych* Ludwika Kubali (należących do podstawowych jej źródeł) Sienkiewicz zamknął odmienną konkluzją:

> ...I pomimo, że tyle krwi przelało się wówczas i później – rzecz godna uwagi i zastanawiająca – pamięci tych czasów nie towarzyszy nienawiść[5].

Ten kontrast obu zamknięć (nienawiść albo „wrasta w serca i zatruwała krew pobratymczą", albo „nie towarzyszy [...] pamięci tych czasów") wskazuje, że późniejsze lektury raczej wzmacniały w świadomości pisarza pesymistyczną wizję dziejów. Ma rację Ewa Kosowska, gdy pisze: „Jest *Ogniem i mieczem* powieścią przewrotną, powieścią , której aksjologiczna niejednoznaczność do dziś budzi spory i kontrowersje". I pisze dalej badaczka: „...jest to powieść w jakimś sensie manichejska"[6]. Ale, dodajmy z dominantą zła, którego „estetyczne i etyczne konsekwencje" fascynują pisarza[7]. W *Ogniem i mieczem* nie widać idei soteriologicznej – idei zbawienia i odkupienia. Pozostaje jedynie odrobina nadziei, zawarta w możliwości (po długim czasie) zapanowania „pokoju". Natomiast w przedstawionym momencie historii dominują przygnębiające motywy katastrofy[8]. I zapewne przełamanie tego pasma klęsk i plag, w których mieści się także – wywiedziona z literatury barokowej – apokaliptycznie ustylizowana „kara za grzechy" i „sąd boży", dopiero w finale całej Trylogii wzmacnia ekspresję funkcji „krzepiącej". Dlatego trafne wydaje się spostrzeżenie Lecha Ludorowskiego, iż w Epilogu *Pana Wołodyjowskiego* odwróceniu ulega porządek „spełniającej się" Apokalipsy, której piętno tym razem widać w klęskach wroga. „Apokalipsa klęski i zagłady wojsk tureckich" w bitwie chocimskiej, poprzedza bowiem triumfalne – w tonacji wysokiego stylu – ostateczne zwycięstwo nad siłami zła. Podkreśla je zdanie końcowe cyklu: „A w dziesięć lat później , gdy majestat króla Jana III obalił w proch potęgę turecką pod Wiedniem, okrzyk ów powtarzano od mórz do mórz, od gór do gór, wszędy po świecie, gdzie tylko dzwony wołały wiernych na modlitwę..."[9].

---

[4] L. Ludorowski, *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza*, Warszawa–Poznań 1977, s. 252.

[5] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacki-artystyczne*, *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950, s. 144.

[6] E. Kosowska, *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2002, s. 86.

[7] Tamże.

[8] Pisze Lech Ludorowski: „Ale nad złowieszczą wizja klęski [...], zagłady, wypowiedzianej groźnym językiem biblijnego proroctwa, zabrzmi jeszcze bardziej przejmująco końcowa refleksja historiozoficzna narratora, głęboko zapadająca w pamięć struktura frazy o gnomicznej zwartości i ekspresji." *Sztuka opowiadania w Ogniem i mieczem [...]*, s. 253.

[9] H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, s. 635. Zob. L. Ludorowski, *Wielki Epilog Trylogii*, w: tegoż, *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999, s. 352.

Taki finał nie należał jednak do zaplanowanego z góry porządku dzieła. *Ogniem i mieczem* nie powstawało jako ogniwo wielkiego, panoramicznego cyklu. W zamiarach autora utwór miał być średnich rozmiarów powieścią historyczną pod tytułem *Wilcze gniazdo*. Stosunkowo szybko zamiar ten się rozrasta, a fascynacja dramatycznymi zdarzeniami historii, traktowanej jako „powieść – która się sama pisze"[10], powoduje potrzebę znalezienia właściwych dla tej wizji epoki środków ekspresji. Pisarz uświadamia sobie, iż dla stworzenia iluzji siedemnastowiecznej epoki nie wystarczy realistyczna deskrypcja, i że należy ją dopełnić innymi sposobami kształtowania literackiego obrazu; w tym – narzucającymi się z dużą siłą – apokaliptycznym wyobrażeniem kozackiego buntu. Sposoby ukazywania krwawych wydarzeń na siedemnastowiecznej i osiemnastowiecznej Ukrainie z olbrzymią siłą narzucały skojarzenia biblijne, wśród których odniesienia do *Objawienia Św. Jana* są dobrze widoczne. Najprawdopodobniej istotną rolę odegrały tu istniejące w lekturowej pamięci Sienkiewicza sugestie płynące z „ukrainnej" twórczości Słowackiego (przede wszystkim z *Snu srebrnego Salomei*, *Księdza Marka* czy fragmentów *Beniowskiego*)[11]. Nie przypadkiem w recenzji ze *Szkiców* Kubali znalazł się nieco przekształcony cytat z *Beniowskiego*: „Albowiem była to epoka krwawa i naród cały był na koniu w polu..."[12]. Sugestie te wzmocniły dodatkowo odwołania do epiki i pamiętnikarstwa staropolskiego (*Wojny domowej* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, *Latopiśca* Jerlicza i innych), w których motywy apokaliptycznego „sądu" i gniewu bożego" powtarzają się często. O „narodowym *heroicum*" Samuela ze Skrzypny Twardowskiego pisał Marian Kaczmarek:

> Kozaczyzna w płaszczyźnie historycznej *Wojny domowej* jest potężną siłą, która potrafi zagrozić istnieniu Rzeczypospolitej, natomiast w płaszczyźnie wypowiedzi narratora przekształca się w apokaliptyczną alegorię gniewu bożego.[13]

Sienkiewicz w źródłach z epoki znalazł więc niemal gotową „wykładnię" obrazowo-interpretacyjną. Niemniej, musiał ją „uzgodnić" z dziewiętnastowiecznym ujęciem historycznym oraz siedemnastowiecznym tłem społecznym, obyczajowym i światopoglądowym. Pisarz-pozytywista nie mógł dopuścić do zdominowania powieściowej wizji przeszłości przez zbyt wyabstrahowane przedstawienie ówczesnych dziejów jako metafizycznego starcia „dobra" ze „złem". Wyobraźnia artystyczna Sienkiewicza – jak o tym świadczy jego pisarstwo – koncentrowała się zasadniczo na realiach i „zmysłowym" obrazie rzeczywistości. Tym niemniej ekstremalny charakter katastrofy społecznej i narodowej w okresie powstania Chmielnickiego wymagał odejścia od prostego i beznamiętnego opisu. Wymagał – ekspresywnych sposobów przedstawienia owych „*dies irae et calamitatis*" – jak wielokrotnie powtarzają szlacheccy bohaterowie powieściowi. Tym samym biblijno-apokaliptyczne wzory narzucały się z oczywistością tym bardziej, że mógł je pisarz odnaleźć w piśmiennictwie i literaturze z epoki[14]. Motywów apokaliptycznych nie wyodrębnia co prawda autor

---

[10] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, s. 132.

[11] Pisałem o tym szerzej w rozprawie *Wpływ Słowackiego na Sienkiewiczowski obraz Ukrainy w Trylogii*, w: *Słowacki i Ukraina*, pod redakcją M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 69-83. Por. także S. Meresiński, *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992.

[12] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacki-artystyczne*, s. 122.

[13] M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972, s. 82.

[14] Pisałem o tym szerzej w książce *Sienkiewicza „powieści z lat dawnych"*, Kraków 1996, s. 144-159 (rozdz. *„Barokowe" wątki religijne w Trylogii*).

rozprawki *Religia w Trylogii* J. M. Bocheński OP., który daje raczej immanentny opis motywów religijnych obecnych w Sienkiewiczowskim dziele[15], wskazuje jednak na nie wyraźnie autorka jedynej obszerniejszej pracy o motywach biblijnych w powieściach historycznych Sienkiewicza, czyli Olga B. Noetzel[16] oraz odwołuje się do nich w swoich rozprawach o *Ogniem i mieczem* Lech Ludorowski[17]. Te przede wszystkim prace mogą być dogodnym punktem wyjścia dla dalszych badań i interpretacji.

Jednak kwestia wyboru i umocowania w powieści motywów apokaliptycznych nie przedstawia się jednoznacznie jako wyraz religijnych przekonań pisarza, lub jako najadekwatniejszy element „historiozoficznej interpretacji burzliwych wydarzeń w XVII-wiecznej Polsce”[18]. Piszący swoją pierwszą powieść historyczną Sienkiewicz był jeszcze silnie uwikłany w pozytywistyczne myślenie, jego konserwatyzm i aprobata dla światopoglądu religijnego były „świeżej daty”, co jest widoczne tym bardziej, jeśli przypomnimy, że o kilka lat wcześniejsze listy (prywatne) do Horaina poświadczają jego religijny indyferentyzm[19]. Jako powieściopisarz Sienkiewicz był i pozostał realistą, dla którego mistycyzm (i mesjanizm) pozostawał w znacznym stopniu obcy (dawał temu wcześniej wyraz na przykład w recenzji z *Genezis z Ducha* Słowackiego[20]). Można zatem upraszczając powiedzieć, iż Sienkiewicz mistycyzmu „nie lubił”. W polemice z Włodzimierzem Spasowiczem, stwierdzał jednoznacznie: „...Chrystusować przeszłość jest przesadą”[21]. „Apokaliptyczność” pozostawała więc – na pierwszy rzut oka – w konflikcie z przyjętą przez pisarza realistyczną wykładnią dziejów.

Stąd potrzeba uważnej i zobiektywizowanej interpretacji „nadprzyrodzonych” składników powieściowej wizji; rozpoznania w jakich okolicznościach pojawiają się w niej czynniki infernalne, demonizacje oraz stylizacje na obraz „sądu i gniewu bożego” (według Apokalipsy: „dzień wielki gniewu jego”). Wyjaśnienia należy szukać – tak mi się wydaje – w głębokim przekonaniu pisarza, że dla prawidłowego odtworzenia przeszłości, należy posłużyć się sposobami myślenia i odczuwania ludzi dawnych wieków, ich zasobem pojęć religijnych, społecznych i ideowych[22]. Takiemu ukształtowaniu czy zobrazowaniu wizji historycznej na pewno służyły właśnie zbio-

---

[15] J.M. Bocheński, OP. , *Religia w Trylogii*, Kraków 1993. Co interesujące, to także najwybitniejszy badacz twórczości Sienkiewicza, Julian Krzyżanowski, jak gdyby nie dostrzega w Trylogii składników apokaliptycznych (por. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970. R. V, *„Trylogia" – powieść o wieku XVII*).

[16] O. B. Noetzel, *Stylizacja biblijna w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1994, t. 42, z. 6, s. 55-87.

[17] Por. rozprawy autora w tomie zbiorowym *Motywy religijne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kielce 1998 i L. Ludorowski, *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza.* Wcześniej wskazanie na motywy apokaliptyczne (w tym na ich interferencje z dantejskimi obrazami piekła) w książce *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza.*

[18] Tamże, s. 58.

[19] Por. zwłaszcza list z 1 VIII 1876. W: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. I, Część druga, Warszawa 1977, s. 365.

[20] Pisał Sienkiewicz w r. 1873: „Co do nas wyznać musimy, że tak w jej treści, jak i formie widzimy tylko głęboki upadek tego potężnego geniuszu, bezwarunkowa ruinę umysłu i wyobraźni” (H. Sienkiewicz, *Szkice literackie* I, *Dzieła*, t. 45, Warszawa 1951, s. 211). Por. także ocenę romantycznego mistycyzmu w *Liście z Paryża* („nastroił chorobliwe uczucia i wyobraźnię, uchrystusował i ubóstwił wszystko...” *Dzieła* , t. 44, Warszawa 1950, s. 147).

[21] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, s. 190.

[22] „Gdy ktoś tworzy ludzi wieków dawnych, nie ma innego sposobu jak wcielić się w ich sposoby myślenia i odtwarzać ich, jakimi byli” (H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, s. 193).

rowe, udokumentowane staropolską literaturą, przeświadczenia. Ma zatem rację Olga Noetzel, która motywy biblijne traktuje jako aluzje literackie, świadomie wykorzystywane przez pisarza dla celów artystycznych i dla kreacji postaci. „Dla Sienkiewiczowskich postaci Księga ta (*Biblia* – TB) – pisze autorka rozprawy – jest swego rodzaju komentarzem dziejów, w jej świetle próbują one wyjaśnić sens doświadczeń narodowych i losów poszczególnych osób"[23]. Takich aluzyjnych odwołań znalazła badaczka w powieści kilkanaście. Przyjmując je jako punkt wyjścia, spróbujmy rozpoznać bliżej ich funkcje w utworze i ich kontekstowe uwikłania.

Podejmując ten kierunek interpretacji, należy już na wstępie podkreślić, że w *Ogniem i mieczem* występuje Apokalipsa „uproszczona". Składająca się właściwie z kilku podstawowych „figur", idiomów i obrazów. Ich stopień skonwencjonalizowania jest duży i mieści się w kręgu motywów obiegowych, często stereotypowych. Stylizacja apokaliptyczna przedstawia w powieści wyolbrzymione obrazy klęsk, plag, rozlewu krwi, ognia, krwawego żniwa, zniszczenia oraz prefiguracje jeźdźców Apokalipsy. Wzmacnia natomiast ich powieściowe znaczenie związek z kontekstem, który stanowi rodzaj „filtru"; kontekstu wyprowadzonego z tradycji barokowych i romantycznych, dodatkowo motywujących wyobrażenia i przeświadczenia powieściowych postaci i zbiorowości. Stąd bratobójcze „wojny kozackie" wpisują się wyraźnie w ciąg mający swój początek w tekstach siedemnastowiecznych, a ugruntowany we frenetycznych wizjach „czarnego romantyzmu", a zwłaszcza *Zamku kaniowskiego.* I dlatego końcowe wersy utworu Goszczyńskiego dobrze się „rymują" z Sienkiewiczowskimi ekspresyjnymi obrazami zagłady i klęski. Wystarczy porównać:

... W ostatnim dymie zgasłego płomienia
Wróciły w piekło szatany zniszczenia [...]
Złomki szubienic świecą próchnem z ziemi.
Nad zwycięzcami, nad zwyciężonymi,
Trawą usłana mogiła zapada:
Tam błędy żebrak do snu pacierz gada.
Piekła za wojną zatrzaśnięto bramę.
Znów tenże pokój, i zbrodnie te same –![24]

Demoniczne obrazy buntu Chmielnickiego, które w porządku historycznym wyprzedzają koliszczyznę, a w porządku literackim *Ogniem i mieczem,* stanowią ich następstwo, wprowadzając podobne wizje „krwawej rzezi", zbrodni i okrucieństwa, są jak widać wzorowane na romantycznej frenezji. „Hajdamacka Ukraina Goszczyńskiego to teatr okropności, grozy, frenezji" – pisze Halina Krukowska we wstępie cytowanego tomu[25]. W podobny sposób ustanawiają one w powieści swoisty związek historii i Apokalipsy. Wprowadza go narrator już w pierwszych zdaniach utworu.

Aluzje biblijno-apokaliptyczne tworzą w *Ogniem i mieczem* układ „ramowy". Powieść otwierają „znaki" zapowiadające „klęski i nadzwyczajne zdarzenia", zamyka

[23] O. B. Noetzel, *Stylizacja biblijna w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza,* s. 58.
[24] Cyt. za wyd. S. Goszczyński, *Zamek kaniowski,* wprowadzenie napisała H. Krukowska, opr. tekstu H. Krukowska, D. Zawadzka, Białystok 1994, s. 123.
[25] Tamże, s. 6.

zaś cytat z Ewangelii Łukasza, poprzedzony apokaliptycznymi obrazami zagłady[26], które można uznać za spełnienie początkowych zapowiedzi. Sekwencja owych zapowiednich znaków: szarańcza niszcząca zasiewy, zaćmienie słońca, kometa, mogiła i „krzyż ognisty w obłokach" odpowiada obrazom z *Objawienia Św. Jana*: „słońce się stało czarne jak wór włosiany", „i spadła z nieba gwiazda wielka", wyszły „szarańcze na ziemię", a syn człowieczy zjawił się „w obłokach". Jednakże inicjalne znaki powieściowe nie pochodzą bezpośrednio z *Apokalipsy*; Sienkiewicz akcentujący, iż o „znakach" wspominają „współcześni kronikarze", uwydatnia siedemnastowieczną ich proweniencję; między innymi wskazuje na *Wojnę domową* Samuela Twardowskiego:

...Słoneczne rok przedtem zaćmienie
Niezwyczajnie straszliwe [...]
Także prędko po tym
Rozczochrany kometa, niźli się kto po tym
Mógł dowiedzieć [...]
Jadowite zarazy przegorzał po Niebie.
Nawet tedy, gdy się ta chimera rodziła,
Szarańcza niebywała świat ten nasz zaćmiła...[27]

Ów krąg „nadzwyczajnych" motywów dopełniają staropolskie pamiętniki; między innymi Joachima Jerlicza i Albrechta Radziwiłła, w których pojawiają się podobne „znaki". Tym sposobem wzmacnia się sarmacka i barokowa „optyka" apokaliptycznej wizji[28]. Profetyczny sens zapowiedzi nieszczęść i klęsk, nie tylko uwydatnia nastrój nieokreślonej grozy, lecz także tworzy rodzaj „metafizycznej" wykładni dla wydarzeń następnych lat[29]. Dalszy ciąg „znaków" w VI rozdziale I tomu powieści ujmuje autor w nawias „*communis opinio*":

Niektórym zdawało się, że nocami widzą jakieś odblaski na niebie i że księżyc czerwieńszy niż zwykle podnosi się zza borów. Wróżono klęski lub śmierć królewską – a wszystko to było tym dziwniejsze, że do ziem onych, przywykłych z dawna do niepokojów, walk, najazdów strach nie łatwy miał przystęp; musiały więc jakoweś wyjątkowo złowrogie wichry grać w powietrzu, skoro niepokój stał się powszechnym (OM I, 214).

Narrator Sienkiewiczowski stara się jednak część owych niezwykłych zapowiedzi racjonalizować. Stara się spośród nich wyodrębnić takie fakty i zdarzenia, których wytłumaczenie nie wymaga nadprzyrodzonej sankcji. Pojawienie się „niesłychanego mnóstwa" dziadów-lirników, wśród których występują postaci fałszywe i obce, wiąże narrator z kozackimi przygotowaniami do powstania. Posługując się apokaliptyczną groźbą, „iż dzień sądu i gniewu bożego się zbliża", nadawali mu znamię nieuchronnej, zgodnej z wolą bożą, konieczności. Taką urealnioną wykładnię dodatkowo uzasadnia postawienie na tej samej płaszczyźnie innej „jeszcze niebezpieczniejszej"

---

[26] Semantykę początku i końca *Ogniem i mieczem* wnikliwie zinterpretował L. Ludorowski w *Sztuka opowiadania w Ogniem i mieczem [...]*, (*Uwertura narracyjna*, s. 18-35 i *Epilog narracyjny*, s. 248-253). Zob. także: tegoż, *Wizjoner przeszłości [...]*, s. 313-318 (*Sztuka epilogu „Ogniem i mieczem"*).

[27] S. Twardowski, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, z Moskwą, potym Szwedami i z Węgry* [...], wyd. III, Kalisz 1681, s. 2-3.

[28] *Latopisiec albo kroniczka Joachima Jerlicza*, Warszawa 1853, t. I, s. 48; *Pamiętniki Albrychta Stanisława ks. Radziwiłła, kanclerza w. litewskiego*, Poznań 1839, t. II, s. 284.

[29] Łącząc historię z apokalipsą Sienkiewicz mógł jako wzorzec potraktować efektowną metaforę Karola Szajnochy „trzech gromów gniewu bożego" (*Dwa lata dziejów naszych*, Lwów 1869).

oznaki kataklizmu: „Po wtóre [...] Niżowcy zaczęli pić na umór", co tłumaczono, że „...w Ukrainie coś się gotuje"(OM I, 215). W zbiorze tego typu zapowiedzi o wyraźnych znamionach wojennej propagandy mieści się także znalezione w Kijowie „pismo od Chrysta na ołtarzu [...], że będzie wojna straszna i okrutna i wielkie krwi przelanie na całej Ukrainie [...]" (OM I, 399). W tym ostatnim wypadku ma ono również cechę ironiczną, bo jego interpretatorem jest did-Zagłoba.

Dodajmy, że w planie narracyjnym profetyczność może wyrażać wiedzę narratora o przyszłości, którą, wybiegając poza ramy powieściowej fabuły, buduje na historii „spełnionej" i „rozpoznanej":

> Nieszczęsna Ukraina rozdzieliła się na dwie połowy: jedna śpieszyła na Sicz, druga do obozu koronnego [...]. Obie wkrótce miały bratnie ręce we własnych wnętrznościach ubroczyć. Straszliwy zatarg, zanim wyszukał sobie haseł religijnych, które dla Niżu obce były zupełnie, zrywał się jako wojna socjalna (OM I, 227).

W podobny, niejednoznaczny sposób jawi się *Apokalipsa* i w innych miejscach *Ogniem i mieczem.* Jest z reguły uwikłana w stylizacyjne konteksty: wzmiankowany już romantyczny, folklorystyczny – zwłaszcza w system wierzeń ludowych budzących grozę[30], i w motywy baśniowe[31] oraz – czego dowodzą przytoczone wyżej przykłady – w sarmacko-barokowe stylizacje biblijne. Te ostatnie stanowią rodzaj ostatniej instancji, rozstrzygającej o formie postrzegania ówczesnych wydarzeń na Ukrainie przez pryzmat obrazów apokaliptycznych. Piotr Borek, analizując pamiętnikarstwo poświęcone ziemiom ukraińskim, zwraca uwagę na religijną perspektywę w ocenach powstania Chmielnickiego. To właśnie psychoza zagrożenia stworzyła tak widoczne „uczulenie na znaki niebieskie" i inne symptomy ingerencji bożej. Pisze badacz:

> W świetle relacji pamiętnikarskich Ukraina zdawała się być miejscem szczególnie upodobanym przez Boga. Tutaj bowiem, w powszechnym mniemaniu, częściej niż gdzie indziej karał Polaków za grzechy i nagradzał za wierność katolicyzmowi[32].

Tym sposobem przybliżamy się do właściwej dla pisarstwa Sienkiewicza formy kształtowania historycznej iluzji. Jest to metoda wsparta na relacji między ścisłym i umotywowanym historycznie przedstawieniu postaci i zdarzeń (w znaczeniach bliskich do tych, jakie nadały im ówczesne „szkoły": krakowska i warszawska) a postrzeganiem dziejów przez pryzmat wyobrażeń „ludzi dawnych" i ich mentalność. W powieści widoczne jest zjawisko interferencji różnych płaszczyzn: „barokowej stylizacja biblijnej", która służy – środkami wysokiego stylu – wywołaniu wrażenia „świętej grozy"[33]; stylizacji diariuszowo-pamiętnikarskiej – przybliżającej pojęcia właściwe ludziom opisywanej epoki, styl historiograficzny – umacniający autorytet dziewiętnastowiecznego narratora-historyka. Owa wielopłaszczyznowość wspomaga proces mityzowania obrazu siedemnastowiecznego świata. Proces przekształcania historii w mit jest w znacznym stopniu uwarunkowany apokaliptyczną wizją wojen,

---

[30] Por. H. Kapełuś, *Folklor w Trylogii Sienkiewicza,* w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa,* pod red. A. Piorunowej i K. Wyki, Kraków 1968, s. 269-285.

[31] Z. Szweykowski, *Trylogia Sienkiewicza,* w: tegoż, *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczosci pisarza,* Poznań 1973, zwł. s. 55 i nast.

[32] P. Borek, *Szlakami dawnej Ukrainy,* Kraków 2002, s. 91-92.

[33] B. Mazan, *„Impresjonizm" Trylogii Henryka Sienkiewicza,* Łódź 1993, s.141.

które „zatruwały krew pobratymczą". W tym planie powieściowym zdarzenia układają się w następujący porządek: zapowiedź „sądu bożego", jego kolejne etapy, nadające ludziom i faktom cechy infernalne, aż do finalnego obrazu świata po klęskach o wyraźnych cechach apokaliptycznych plag. Ewa Kosowska z pewną przesadą określa ten stan rzeczy jako „... elementy odwiecznej gry Dobra ze Złem, Boga z Szatanem, Światła z Ciemnością", nadając tym samym utworowi zbyt wyraziste rysy moralitetu[34]. Nie przeczy to jednak znaczeniu tego aspektu struktury powieściowej.

Motywy apokaliptyczne koncentrują się przede wszystkim wokół kreacji Bohdana Chmielnickiego. Jest to postać, którą Sienkiewicz stworzył zgodnie z swoją metodą, syntetyzowania różnych prototypów literackich i historycznych. Chmielnicki to postać wielkiego, ustylizowanego na wzór romantyczny, zbrodniarza; Pankracy z *Nieboskiej komedii* oraz postać modelowana po szekspirowsku. W recenzji z *Szkiców* Kubali pisał o wodzu kozackim, iż ów „straszny człowiek [...] budzi w nas podziw i ciekawość". I konkludował: „Co za postać dla dramaturga lub historyka powieściopisarza!"[35].

Już w I rozdziale *Ogniem i mieczem* jawi się Chmielnicki-Abdank jako grożący prorok: „Dzień sądu idzie już przez Dzikie Pola, a gdy nadejdzie – zadywytsia wsij swit bożyj" (OM I, 127). Siła tej groźby wzmocni się jeszcze, gdy Chmielnicki, odpowiadając na oskarżenie Skrzetuskiego, że „tylko jedno piekło sekundować ci może", wykreuje się sam na „bicz boży" i postać „wezwaną" do spełnienia tej roli:

> ...Łzy nie obeschły po pobitych, ściętych, na pal wsadzonych – a teraz – patrz co świeci na niebie – tu Chmielnicki wskazał przez okienko na płonącą kometę – gniew boży! bicz boży!... Więc jeśli ja mam nim być na ziemi – to dziej się wola boża! wezmę ten ciężar na barki.
> To rzekłszy ręce ku górze wyciągnął i zdawał się płonąć cały jak wielka pochodnia zemsty i drżeć począł, a potem padł na ławę jakby wielkim ciężarem swych przeznaczeń przygnieciony (OM I, 277).

Ambiwalencje w kreacji kozackiego wodza zarysowują się już od tej rozmowy, w której, obok uwznioślenia, odgrywają istotną rolę czynniki degradujące[36]. W planie realnym, coraz mocniej określa jego zachowania motyw pijaństwa i szaleństwa; w planie apokaliptycznym – kolejne wcielanie się w fałszywego proroka, bestię i smoka, wreszcie w samego szatana i antychrysta. Jednak dopiero klęska pod Korsuniem wyzwala z całą siłą erupcję sił piekielnych niosących zagładę; historia przeradza się w inferno:

---

[34] E. Kosowska, *Negocjacje i kompromisy [...]*, s. 87. Autorka idzie jeszcze dalej w tym kierunku interpretacyjnym: „W kategoriach eschatologicznych można by więc sformułować pytanie: czy Sienkiewiczowska wizja dziejów upatrywać każe przyczyn owych nieszczęść w woli Wszechmocnego, który karzącą rękę podniósł na grzeszny naród, czy też wspomniane klęski stały się efektem niecnych podstępów Szatana, prowadzącego z Najwyższym nieustanną i podstępną wojnę" (tamże).

[35] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, s. 142. Warto dodać, iż w swojej recenzji z *Ogniem i mieczem* Bolesław Prus, tak charakteryzował Chmielnickiego: „Chmielnicki należy do najtragiczniejszych postaci, jakie wydała ludzkość. Jest to mąż buntu, członek tej wielkiej rodziny, w której skład wchodzą: Lucyper i Adam, buntownicy przeciw Bogu, bratobójca Kain, Mojżesz, co wywiódł lud swój z domu niewoli, gladiator Spartakus i patrycjusz Katylina, Luter i Wilhelm Tell, Cromwell, Robespierre, aż do Waszyngtona i wielu innych. Tworzą oni olbrzymią skale charakterów...". Stąd też oburzał się Prus na „pomniejszającą" jego zdaniem kreację Sienkiewiczowską. (*„Ogniem i mieczem" – powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza.* Cytat za: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, s. 190-191).

[36] W narracyjnej charakterystyce Chmielnickiego dwoistość kreacji jest wyraźnie podkreślona: „Ludzi, wypadki i świat cały mierzył własnym ja. I mimo całej chytrości, całej hipokryzji hetmana była jakaś potworna dobra wiara w takim jego poglądzie. Wypływały zeń wszystkie występki Chmielnickiego, ale i czyny dobre; bo jeśli nie znał miary w znęcaniu się i okrucieństwie nad wrogiem, natomiast umiał być wdzięcznym za wszystkie, choćby mimowolne usługi, które mu oddawano" (OM I, 324).

... Pożar straszliwy na całej Ukrainie, rzezie, mordy niesłychane od początku świata – wszystko to zwaliło się tak nagle, że ludzie prawie wierzyć nie chcieli, aby tyle klęsk mogło przyjść na jeden kraj od razu. Wielu też nie wierzyło, inni odrętwieli z przerażenia, inni dostali obłąkania, inni przepowiadali nadejście antychrysta i bliskość sądu ostatecznego [...]. Piekło odczepiło z łańcuchów wszystkie zbrodnie i puściło je na świat, by pohulały: wiec mord, grabież, wiarołomstwo, rozbestwienie się, gwałt, rozbój i szaleństwo zastąpiło pracę, uczciwość, wiarę i sumienie [...]. Słońce nie świeciło już nad ziemią, bo je zasłaniały dymy pożarów, a nocami zamiast gwiazd i księżyca świeciły pożogi [...]. A z tych wszystkich klęsk, mordów, jęków, dymów i pożarów podnosił się tylko jeden człowiek coraz wyżej i wyżej, olbrzymiał coraz straszliwiej, zaciemniał już niemal światło dzienne, rzucał cień od morza do morza.
Był to Bohdan Chmielnicki (OM, I, 323).

Po klęsce wojsk koronnych pojawia się on na rynku korsuńskim jak jeździec Apokalipsy: „ubrany w czerwień" i „na białym koniu" po obu stronach mający Tuhajbeja i Krzeczowskiego (OM I, 322).

Owe apokaliptyczne sekwencje motywów („a piekło szło za nim i dana mu jest moc nad czterema częściami ziemi, zabijać mieczem, głodem i śmiercią i przez bestyje ziemskie" Ap.), w których dostrzec także można pogłos *Chorału* „Z dymem pożarów" Kornela Ujejskiego, wpływają na hiperbolizację i uniezwyklenie, nie tylko wydarzeń historycznych, lecz również na kreację kozackiego hetmana. Co ważne, są one projekcją odczuć i emocji zbiorowych obecnych w ówczesnym piśmiennictwie. Dla Wespazjana Kochowskiego sam Chmielnicki to „doktor piekielnej Akademii", dla Kaspra Miaskowskiego – bestia i tyran; Samuel Twardowski pisze o nim jako o „biczu bożym", zaś w pamiętnikach szlacheckich „...mianowano go Belzebubem, Antychrystem, Atyllą, krokodylem, bestią"[37]. Pod wpływem tych opinii Sienkiewiczowski narrator – historyk, ustępuje miejsca narratorowi-wieszczowi zagłady[38].

Od przełomowego zdarzenia – klęski wojsk polskich pod Korsuniem – w postaci Chmielnickiego współistnieją dwa rodzaje kreowania: pierwszy nadal odtwarza historyczną rolę wodza powstania i polityka. Drugi – rozwija wątek demoniczny. Chmielnicki staje się swoistą prefiguracją apokaliptycznych wcieleń szatana[39].Na konwencję kreacji lucyferycznej, podkreśloną symboliką kolorów czerni i czerwieni (Chmielnicki „jak szatan czerwony"), zwraca uwagę Lech Ludorowski[40]. Sienkiewiczowski hetman zaporoski jest zatem postacią najpełniej wcielającą się w „ciemną" i „piekielną" stronę kozackiego buntu. To jego działania „wyzwalają" kolejne motywy apokaliptycznej grozy pojawiające się zarówno w wypowiedziach postaci powieściowych, jak i w narracyjnym komentarzu. W obszernym epizodzie przedstawiającym traktaty komisarzy Rzeczypospolitej z Chmielnickim, ten ostatni ulega odpowiednio wyolbrzymionej stylizacji:

---

[37] P. Borek, *Ukraina w staropolskich diariuszach i pamiętnikach*, Kraków 2001, s. 232-250.

[38] Jednakże pozytywista „z krwi i kości", Piotr Chmielowski, z niechęcią odnosił się do takich środków ekspresji: „[Sienkiewicz] ...czasem [...] zapomniał, że jak realizm nie polega na wypisywaniu w powieści wyrazów takich, które w filologii tylko mają przywilej wielkich liter tak wyniosłość i siła nie jest równoznaczna z teatralnością" [...]" (*Ogniem i mieczem w oświetleniu pozytywistycznym*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki,* wyb. i opr. T. Jodełka, Warszawa 1962, s. 147).

[39] Warto podkreślić, że „diabelstwo" Chmielnickiego ma swoją stronę humorystyczną w opowiadaniu Zagłoby o diabłach, które są mu „do usług" (Por OM I, 519).

[40] L. Ludorowski, *Wizjoner przeszłości [...]*, s. 61-62.

Chmielnicki przez ten rok bojów postarzał nieco, ale się nie pochylił – olbrzymie jego ramiona zdradzały zawsze sił zdolna przewracać państwa lub tworzyć nowe [...]. Groza i gniew drzemały w fałdach tej twarzy i poznałeś łacno, że gdy się rozbudzą, lud chyli się pod ich straszliwym tchnieniem jak las przed burzą. Z oczu okolonych czerwoną obwódką strzelało mu już zniecierpliwienie [...], a z nozdrzy wychodziły na mrozie dwa kłęby pary jak dwa słupy dymu z nozdrzy Lucypera – i w tej mgle własnych płuc siedział cały purpurowy, posępny , dumny [...] (OM II, s. 189-190).

Ten kierunek metamorfozy Chmielnickiego, w którym wcześniejsza rola „bicza bożego" coraz wyraźniej przekształca się we wcielenia postaci Lucypera, chytrego węża, antychrysta i apokaliptycznego smoka[41], wymagał godnego – także w płaszczyźnie metafizycznej – przeciwnika. I dlatego epopeiczne wykreowanie na wodza strony polskiej księcia, Jaremy Wiśniowieckiego[42], musi dopełnić jego wcielenie – podobnie jak Chmielnickiego – w różne nadprzyrodzone postaci. Ludowa wyobraźnia już w wczesnej fazie wojny domowej nadaje mu znamiona baśniowego olbrzyma, ale także dyktowane strachem cechy infernalne:

Można było rzec, iż po dwóch stronach Dniepru błądziły wówczas dwa upiory: Jeden dla szlachty – Chmielnicki, drugi dla zbuntowanego ludu – książę Jeremi. Szeptano sobie między ludem, że gdy ci dwaj się zetrą, chyba słońce się zaćmi i wody po wszystkich rzekach poczerwienieją. (OM I, 421).

Takie właśnie wyobrażenie przerażającego wyglądem i siłą Księcia dla swoich celów wykorzysta „did" – Zagłoba, straszący zemstą Jaremy czerń chłopską:

Straszny on! Kiedy krzyknie drzewa drżą w lesie, a jak noga tupnie jar się robi. Jego i korol boitsia i hetmany słuchają i wszyscy się boją [...]. Idzie kniaź , idzie, a przy nim tyle krasnych kit i chorągwi , ile gwiazd na niebie a bodiaków na stepie. Leci przed nim wiater i jęczy, a znajete didki dlaczego on jęczy? Nad waszą dolą on jęczy. Leci przed nim śmierć matka z kosą i dzwoni, a wiecie, dlaczego dzwoni? Na wasze szyje dzwoni. (OM I, 400).

Podobnie jawi się straszny kniaź w scenach bitewnych i na okopie zbaraskim. Dla interpretacji postaci Wiśniowieckiego są to bardzo ważne sytuacje. Jego kreację kształtuje nie tyle perspektywa narratora-historyka, ile zbiorowe przeświadczeń ludowe (kozackie) i szlacheckie. W ich obrębie kontaminują się motywy baśniowo-legendowe i motywy religijne (najbliższe obrazom apokaliptycznym).

Z gruntu odmiennie wykorzystał je Sienkiewicz w słynnej rozmowie (psychomachii) Wiśniowieckiego „z Bogiem i własną duszą wyniosłą":

Jeszcze miesiąc, jeszcze dwa, a pod Zbarażem stanie sto tysięcy wojowników gotowych na bój śmiertelny ze smokiem wojny domowej [...]. I kniaź czuje w sobie siłę odpowiednią – z ramion strzelają mu skrzydła, jakby skrzydła świętego Michała Archanioła. Oto zmienia się w tej chwili w jakiegoś olbrzyma, którego zamek cały, cały Zbaraż, cała Ruś objąć nie może. Na Boga! On zetrze Chmielnickiego! [...] Bitwa! bitwa! pogrom niesłychany, niebywały! Krocie ciał, krocie chorągwi zaściełają step zbroczony, a on tratuje po cielsku Chmielnickiego, trąby grają zwycięstwo, a głos leci od mórz do mórz...

---

[41] Wszystkie te metaforyczne i animalizujące kreację Chmielnickiego określenia pojawiają się często w różnych miejscach powieści.

[42] Na temat epopeicznych cech wodzów w Trylogii zob. L. Ludorowski, *O postawie epickiej w Trylogii Sienkiewicza*, Warszawa 1970. Także w innych pracach tego autora.

Tę wizje tryumfu nad zdemonizowanym buntownikiem Chmielnickim dopełnia kolejna wizja – triumfu wiary:

> Nie na zwycięstwie nad Chmielnickim kończy się ta droga. Kniaź, bunt pożarłszy, jego się ciałem jeszcze utuczy, jego siłami zolbrzymieje, krocie Kozaków do krociów szlachty przyłączy i pójdzie dalej: na Krym uderzy, straszliwego smoka w jego własnej jamie dosięgnie, krzyż zatknie tam, gdzie dotąd nigdy dzwony wiernych na modlitwę nie wzywały... (OM, I, 563).

Aluzje apokaliptyczne tego fragmentu powieściowego są niezwykle wyraźne: „smok" (wojny domowej i krymski), wcielenie księcia w postać Michała Archanioła, „cielsko" (Chmielnickiego) – przypominające „cielsko" zwyciężonego Szatana, trąby ogłaszające zwycięstwo podobnie jak trąby apokaliptycznych Aniołów i głos „od mórz do mórz" – odpowiednik „głosu wiela wód". Także wizja bitew stoczonych ze złem wcielonym w przeciwników ojczyzny i wiary jest przekształceniem apokaliptycznych walk ze złem („Michał i Aniołowie jego walczyli ze smokiem i smok walczył i aniołowie jego" Ap.). Ekspresywność owych zhiperbolizowanych scen rozgrywających się w „duszy wyniosłej" Wiśniowieckiego można interpretować z różnych punktów widzenia. Warto jednak podkreślić, iż są to wizje nie tylko nie spełnione w rzeczywistości, będąc projekcjami pragnień Wiśniowieckiego, ale – co więcej – są zaprzeczone „reakcją" milczącego Chrystusa. Nie mogą się spełnić, bo w ostatecznym rachunku były wyrazem pychy Księcia i jego autokratycznych dążeń, i które dlatego nie mogą być zbawcze, lecz mogą się stać niebezpieczne dla Rzeczypospolitej. Zamykający epizod gest pokory Księcia jest „wyjściem" poza ramy apokaliptycznej wizji, wyjściem w kierunku idei rezygnacji z osobistych ambicji dla dobra kraju.

Najdobitniej składniki apokaliptyczne uobecniają się w obrazach bitewnych klęsk zarówno strony polskiej, jak i kozackiej. Batalistyka Sienkiewiczowska jest nimi przesycona, a jej leitmotivami są określenia: „końca świata" „sądu", „gniewu" bożego i piekła. I tak na przykład klęska polskich wojsk pod Piławcami przedstawia się powieściowym bohaterom w kategoriach apokaliptycznych: „Ojczyzna zgubiona, niesława po śmierci, takie wojska rozproszone!... zatracone! Nie może być inaczej, tylko koniec świata i sąd ostateczny się zbliża!" (OM II, 91).

Wyodrębnione w końcowej partii powieści jako rozbudowany epizod oblężenie Zbaraża jest szczególnie mocno nasycone różnymi zabiegami stylizacyjnymi. Badacze wielokrotnie zwracali uwagę na eposowe ukształtowanie tej obszernej i mającej własną kompozycję części dzieła. W osobnej rozprawie oblężenie Zbaraża interpretował Lech Ludorowski jako „Troję heroiczną"[43]. Z drugiej strony zwracano uwagę na mocne powiązanie epizodu ze źródłami i opracowaniami[44]. Dla pełnego obrazu warto wskazać na obecność w nim także aluzji apokaliptycznych, obejmujących zarówno kształt batalistyki, jak i niektóre formy narracyjnej interpretacji. Motywika apokaliptyczna niewątpliwie służy tu hiperbolizacji, łącząc się najczęściej ze stylizacją baśniową i eposową. W takiej scenerii rozgrywa się pierwszy szturm na wały Zbaraża:

---

[43] L. Ludorowski, *Troja heroiczna. Zbaraż*, w: tegoż, *Wizjoner przeszłości [...]*, s. 93-136.

[44] Por. np. J. Kijas, *Źródła historyczne powieści „Ogniem i mieczem"*, „Pamiętnik Literacki" 1927, s. 130-133; L. Frąś, *Obrona Zbaraża według „Ogniem i mieczem" i w świetle prawdy historycznej*, „Przegląd Powszechny" 1934, nr 607/608; M. Kosman, *Ogniem i mieczem. Prawda i legenda*, Poznań 1999; T. Bujnicki, *Sienkiewiczowski Zbaraż. Konwencje i źródła*, w: *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski i D. Ulicka, Warszawa 2002, s. 395-398.

> Ilu ich padło, nim doszli na koniec do owej fosy ciałami jeńców zasypanej, któż opowie, któż wyśpiewa. [...] Wówczas rzekłbyś, że ta noc gwiaździsta – to noc sądu ostatecznego [...] Granaty, kreśląc łuki ogniste po niebie, leciały z chychotem piekielnym, czyniąc z ciemności dzień jasny [...] (OM II, s. 296).
> I już żadne oko nie mogło widzieć, co się tam dzieje – jeno przewracało się coś w pomroce jakby olbrzymie cielsko potworu rzucane konwulsjami... (OM II, 297)

W podobnej wizyjnej scenerii, ukazującej zjawiska nadprzyrodzone i poddane „sądowi" dusze poległych, opisuje narrator pobojowisko po szturmie:

> Jakoż i mówiono, że gdy północ wybiła w Zbarażu, na całym polu, od okopu aż do taboru, zerwały się z szumem jakoby niezmierne stada ptastwa. Słyszano jakieś rozpłakane głosy powietrzne, jakieś ogromne westchnienia, od których włosy wstawały na głowie – i jakieś jęki. Ci, co mieli lec jeszcze w tej walce i których uszy otwartsze były na zaziemskie wołania, słyszeli wyraźnie , jak dusze polskie odlatując wołały: >Przed oczy Twoje Panie, winy nasze składamy!< – a zaś kozackie jęczały: >Chryste, Chryste, pomyłuj!< – bo jako w bratobójczej wojnie polegle nie mogły wprost do wiekuistej światłości dolecieć, ale przeznaczone im było lecieć gdzieś w dal ciemną i razem z wichrem krążyć nad padołem łez, i płakać, i jęczeć po nocach, dopóki odpuszczenia wspólnych win i zapomnienia, i zgody u nóg Chrystusowych nie wyżebrzą!...
> Ale wówczas zatwardziły się jeszcze tym bardziej serca ludzkie i żaden anioł zgody nie przelatywał nad pobojowiskiem (OM II, 310).

W apokaliptycznych ramach mieszczą się również bardzo zróżnicowane w powieści wyobrażenia śmierci. Zwłaszcza śmierci zbiorowej i nagłej, często okrutnej, wypełnionej męczarniami i sadystycznej. Można dla tych obrazów poszukiwać odniesień w ówczesnych tekstach źródłowych, można także – odnaleźć aluzje do dzieł romantycznych. Niemniej ukazanie śmierci jako totalnej, masowej zagłady i śmierci jako niszczącego „sądu bożego", wyraźnie odsyła do wizji św. Jana. Apokaliptyczne zwielokrotnienie ofiar, wyolbrzymienie wojny i sprzęgnięcie jej z działającymi siłami natury, wytwarzają szczególną atmosferę grozy i przerażenia:

> Nagle ziemia zatrzęsła się pod stopami wojowników, a całe niebo stanęło w sinym ogniu, jakby już Bóg nie mógł dłużej patrzyć na okropności ludzkie. Łoskot straszliwy zagłuszył wrzaski ludzkie i huk armat. To artyleria niebieska rozpoczęła teraz straszliwą kanonadę [...]. Zdawało się, że to niebo wraz z chmurami pękło i wali się na głowy walczących [...]. Pioruny poczęły walić jeden za drugim – potem nastąpił chaos grzmotów, błyskawic, wichru, ognia i ciemności – niebo się wściekło, jak ludzie (OM II, 320).

Zacytowany fragment oblężenia Zbaraża jest przekształceniem znanego pisarzowi z diariuszów i ze *Szkiców* Kubali rzeczywistego faktu[45]. Narrator wzmacnia go jednak wprowadzeniem zjawisk nadprzyrodzonych, stylizacji wyolbrzymiającej i porównującej zjawiska przyrodnicze do ingerencji Boga i sił niebieskich. U Sienkiewicza jest to jednak nie tyle narracyjne potwierdzenie realności tych zdarzeń, ile wyraz nadanych im znaczeń w wyobrażeniach odtwarzających psychozę zbiorową wywołaną strachem. Jest – wyzyskaniem konwencji.

Podobnie jest w beresteckim *Epilogu.* Zbliżający się pogrom wojsk kozackich poprzedza nacechowany tajemniczością obraz zjawisk atmosferycznych: „Ranek dnia tego wstał blady, jakby przerażony, zorze na wschodzie były krwawe, słońce wzeszło

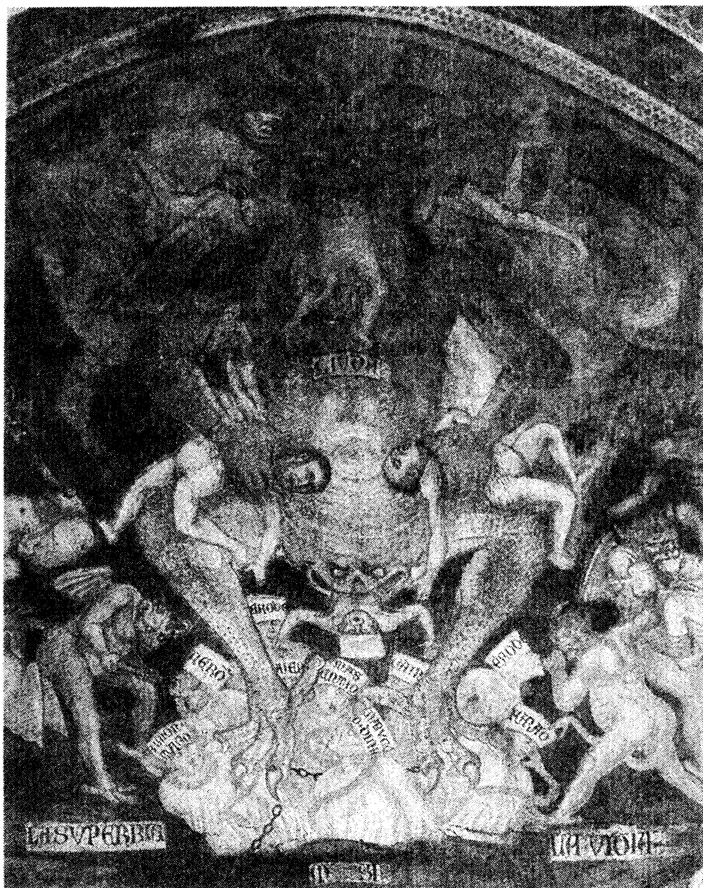
[45] Pisał L. Kubala: „... Jakby cudem straszna ulewa cały szturm z wielką klęską Kozaków przerwała." (L. Kubala, *Oblężenie Zbaraża i pokój pod Zborowem,* Warszawa, b.r., s. 22).

rude, chorobliwe, krwawy jakiś odblask oświecał wody i lasy" (OM II, 418). Tonacja obrazu (bladość, krwawość, rudość) przypomina barwy apokaliptyczne, a ich „zapowiedni" charakter podkreśla jeszcze personifikujący wtręt („ranek... przerażony"). Zrealizuje się ona w kolejnym ustylizowaniu ostatecznej klęski kozackiego taboru, który otwiera jednoznacznie apokaliptyczne zdanie: „I nastał dzień gniewu, klęski i sądu..." (OM II, 419). Jest to zamknięcie ramy, którą otworzyły znaki zapowiednie pierwszego rozdziału powieści[46].

Interpretacja *Ogniem i mieczem* przez pryzmat motywów apokaliptycznych prowadzi do kilku wniosków. Stanowią one główny czynnik pogłębiający grozę i katastroficzny charakter przedstawianych zdarzeń; są zarazem ich odbiciem w zbiorowych przeświadczeniach epoki. Sienkiewicz heroikę wzorowaną przede wszystkim na *Iliadzie*, *Pieśni o Rolandzie*, *Jerozolimie wyzwolonej* i „narodowym *heroicum*" (*Wojna domowa* Twardowskiego), czyli na tradycjach eposowych[47], sytuuje na tle uogólnionych wizji apokaliptycznej zagłady, a wykorzystując jej symbolikę stwarza atmosferę grozy. Czytelnik powieści może więc postrzegać przeszłość jakby w dwojakiej optyce: historycznej i udokumentowanej, posługującej się wiarygodnym źródłem i uzasadnionym argumentem oraz optyce przez wyobrażenia epoki, szukającej w biblijnych i apokaliptycznych odniesieniach wyjaśnienia tego, co się zdarzyło na Ukrainie i w Rzeczypospolitej. Kontaminacja obu tych projekcji daje charakterystyczną dla Sienkiewicza wielopłaszczyznową wizję dziejów.

[46] Interpretację Epilogu zob. L. Ludorowski, *Sztuka Epilogu w Ogniem i mieczem*, tegoż, *Wizjoner przeszłości [...]*, s. 313-318.

[47] Por. L. Ludorowski, *O postawie epickiej w Trylogii Sienkiewicza*, zwł. r. II (*W kręgu bohaterów*) i III. (*Struktura epickiej wizji*).



Taddeo di Bartolo, *Lucyfer męczący potępionych*

Elżbieta Mikiciuk
(Gdańsk)

„KRÓLESTWO ANTYCHRYSTA" I NOWE JERUZALEM W *BRACIACH KARAMAZOW* FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

Ostatnia księga *Biblii* miała dla autora *Biesów* znaczenie szczególne. Świadczy o tym chociażby fakt, iż liczne odwołania do niej znalazły się we wszystkich wielkich powieściach Dostojewskiego. Wpisany w *Braci Karamazow* tekst *Apokalipsy* przynosi swoistą diagnozę XIX-wiecznej rzeczywistości, pozwala ukazać przenikliwy obraz świata nie-boskiego, ale także umożliwia stworzenie wizji spełniającego się w historii Królestwa Chrystusowego.

Obrazowanie apokaliptyczne nie służy tu tworzeniu atmosfery grozy, wyrażeniu egzystencjalnego lęku. W powieści nie znajdziemy przerażających wizji totalnej katastrofy świata, rozpętanych żywiołów zła, które pustoszą ziemię, obrazów strasznego sądu, potępienia i zagłady. Dostojewskiemu nie chodzi bowiem ani o szokowanie, ani o budzenie strachu. *Apokalipsa* jest księgą istniejącą w sferze namysłu i duchowego doświadczenia, a nie wyobraźni czy emocji bohaterów, odczytuje się ją jako wykładnię sensu ludzkich losów.

W sposób dialogiczny (polemiczny) odnosi się do *Apokalipsy* Iwan Karamazow, autor poematu apokryficznego *Wielki Inkwizytor*.

> Piętnaście już wieków minęło od czasu, jak przyrzekł przyjść i założyć królestwo swoje, piętnaście wieków minęło od czasu, gdy prorok Jego pisał, że przyjdzie rychło (...).[1]

Tak oto Iwan wprowadza do swego utworu temat apokaliptyczny. Akcję poematu umieszcza w XVI-wiecznej Hiszpanii (najsilniejszej wówczas ostoi katolicyzmu), w czasach inkwizycji. Nie tworzy jednak obrazów męki skazańców płonących na stosach. Hiszpańska Sevilla jest miejscem do pewnego stopnia umownym, choć nieprzypadkowym, zważywszy na fakt, iż rządy króla Fillipa II kojarzono zwykle z jego fanatyczną walką z protestantyzmem – właśnie przy pomocy inkwizycji. Dla Iwana ważne jest jednak przede wszystkim podkreślenie, że cały Zachód (i to nie tylko XVI-wieczny, ale także ten XIX-wieczny) jest antychrystusowy, a więc od wieków wypacza naukę Zbawiciela i dopuszcza się zdrady Jego Osoby.

W ujęciu Karamazowa protestantyzm nie jest obrońcą „prawdziwej wiary", „niezafałszowanego Chrystusa". Zrodził się on bowiem z zatrutych źródeł katolicyzmu:

---

[1] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, tłum. A. Wat, oprac. J. Smaga, Wrocław 1995, s. 340; por. Ap 3, 11; 22, 7, 12, 20.

Właśnie wtedy zaczęła się szerzyć na Północy, w Niemczech, nowa, straszliwa herezja. Ogromna gwiazda, podobna «Świecznikowi (to znaczy Kościołowi) spadła na źródła wód i stały się gorzkie».[2]

By ujawnić zatrute źródła reformacji i określić truciciela, jakim jest w przekonaniu Iwana Kościół rzymski, dokonuje on parafrazy fragmentu 8 rozdziału *Apokalipsy*:

I zatrąbił anioł trzeci i spada z nieba wielka gwiazda gorejąca jak pochodnia i upadła na trzecią część rzek i na źródła wód; a gwiazda ma imię: Piołun; i trzecia część wód zmieniła się w piołun i wielu ludzi pomarło od wód, gdyż stały się gorzkie[3].

Obraz kosmicznej katastrofy zostaje odczytany jako znak spustoszenia dokonującego się w wymiarze duchowym, ogarniającego przestrzeń wiary. Nie ma wątpliwości, że zepsucie Zachodu jest totalne i że sam siebie nie jest on w stanie uleczyć. Choć w poemacie Iwana pojawia się Uzdrowiciel, to – jak się okaże – Zachód odrzuci Go, wzgardzi Nim.

W opowieści Karamazowa w czasach inkwizycji, a więc jawnego wypaczenia istoty chrześcijaństwa, Zbawiciel postanawia zstąpić ponownie na ziemię. Owo „drugie przyjście" nie oznacza jednak „dnia gniewu", czasu „pomsty baranka". Iwan zaznacza, że „nie było to owo przyjście (...) obiecane u kresu czasów, w pełni chwały niebieskiej"[4]. Nienazwany w poemacie *On* zjawia się na ziemi cicho, a nie jako budzący grozę Sędzia. Przychodzi – jak mówi Iwan – bezbronny i pokorny, „z łagodnym uśmiechem nieskończonego miłosierdzia"[5].

W *Apokalipsie* zstąpienie Chrystusa na ziemię stanowi zapowiedź Tysiącletniego Królestwa (Ap 20). Według wielu badaczy *Objawienia*, nastało ono już wraz z historycznym przyjściem Mesjasza i rozumieć je należy nie w kategoriach doczesnych i materialnych (czas skończony), ale w kategoriach wewnętrznych i duchowych[6]. Włoski biblista – Gianfranco Ravasi podaje, że:

powszechna interpretacja widzi w tym tysiącu lat symboliczne określenie czasu Kościoła, który biegnie od Paschy Chrystusa do ostatecznej pełni. W tym okresie zło nie jest unicestwione, lecz uwięzione, a zwycięstwo nad nim dokonuje się przez codzienną walkę toczoną wraz z Chrystusem, który wspiera wspólnotę wierzących.[7]

Iwan zdaje się być jednak po stronie tych egzegetów, którzy dosłownie pojmują metaforę Tysiącletniego Królestwa. Millenaryzm (chiliazm) – potępiony przez sobór w Efezie w 431 roku – głosi panowanie przed końcem historii tymczasowego (mającego trwać właśnie 1000 lat) królestwa mesjańskiego. Zakłada zatem właśnie drugie – choć jeszcze nie ostateczne – przyjście Zbawiciela, które poprzedzone zostanie uwięzieniem szatana i tak zwanym „pierwszym zmartwychwstaniem" rzeszy wybranych. Zgodnie z powyższą interpretacją, po tysiącletnim panowaniu Chrystusa nastąpi po-

[2] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, 341.

[3] Ap 8, 10-11. W tekście cytuję *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Poznań – Warszawa 1980.

[4] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 342.

[5] Tamże, s. 343.

[6] Zob. hasło: *chiliazm*, oprac. M. Kaczmarkowski, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1979, s. 156-160.

[7] G. Ravasi, *Apokalipsa*, tłum. K. Stopa, Kielce 2002, s. 171.

nowne uwolnienie szatana, zakończone jednak jego definitywną klęską, spowodowaną – już tym razem ostatecznym – przybyciem Mesjasza. Iwan zdaje się sugerować, że czasy inkwizycji to właśnie poprzedzająca „drugie przyjście" wzmożona aktywność szatana – Antychrysta. Bohater poematu – Wielki Inkwizytor – jest zatem figurą przeciwnika Chrystusa, figurą fałszywego zbawiciela. Nie on jednak będzie uwięziony w chwili zjawienia się Jezusa na ziemi. To Zbawiciel stanie się więźniem inkwizycji. W ciemności lochu, wobec milczącego Świadka, stary kardynał rozpocznie swój długi monolog na temat dziejów ludzkości.

Według Inkwizytora losy „tego świata" zostały przesądzone w momencie, kiedy Kościół rzymski uległ trzeciej pokusie szatana – pokusie władzy ziemskiej, opartej na przemocy: „My właśnie – mówi kardynał – wzięliśmy miecz cezara, a wziąwszy go, naturalnie wyrzekliśmy się Ciebie i poszliśmy zanim."[8].

Wszelkie próby budowania świata bez Kościoła są bezskuteczne. Inkwizytor przewiduje, że jakiekolwiek rebelie przeciwko królestwu Antychrysta skończą się ostatecznie jego triumfem, powrotem buntowników na łono Kościoła. Jedynie Kościół jest bowiem w stanie uchronić człowieka przed nim samym:

> O, miną jeszcze wieki rozpasania wolnej myśli, ich nauk i antropofagii, albowiem jeśli zaczną wznosić swoją babilońską wieżę[9] bez nas, to skończą na antropofagii. Ale wtedy właśnie przypełznie do nas bestia i będzie lizała nasze nogi i obryzga je krwawymi łzami[10]. I siądziemy na bestii, i wzniesiemy czarę, na której będzie napis: «Tajemnica!»[11]. I dopiero wtedy, dopiero wtedy nastanie dla ludzi królestwo pokoju i szczęścia.[12]

Inkwizytor nie wyklucza prób tworzenia historii poza czy nawet wbrew Kościołowi. Prorokuje jednak, że budowanie „wieży babilońskiej" (wcielanie w życie idei socjalizmu i ateizmu) bez katolickiego przywództwa, skończy się ludożerstwem, a wtedy skruszeni budowniczowie powrócą na łono „Wielkiej Nierządnicy". Zrodzona przez socjalizm Bestia rewolucji (w *Apokalipsie* mowa jest o buncie wasalów, który spowoduje zagładę Rzymu – „Wielkiego Babilonu"[13]) zostanie ujarzmiona.

Inkwizytor – posługując się biblijnym obrazem upokorzenia nierządnicy[14] – przewiduje przyszłe ataki na jego królestwo:

> Powiadają, że potępiona będzie wszetecznica siedząca na bestii i trzymająca w ręku t a j e m n i c ę, że znowu zbuntują się ludzie słabej woli, rozedrą jej purpurę i obnażą jej «plugawe» ciało.[15]

Jednak podczas gdy w *Apokalipsie* upadek państwa ucisku odczytywany jest jako znak nadziei na ostateczne zwycięstwo Chrystusa, w poemacie Iwana nic nie zapowiada triumfu Zbawiciela. Nierządnica-Kościół Antychrysta ponownie odzyska swoją siłę.

---

[8] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 356.
[9] Narrator w *Braciach Karamazow* wypowiada pogląd, że socjalizm „jest zagadnieniem współczesnego ateizmu, zagadnieniem wieży Babel, wznoszonej właśnie bez Boga, nie gwoli osiągnięcia nieba na ziemi, lecz dla ściągnięcia nieba ku ziemi." (F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 35).
[10] Por. Ap 13; 17, 3-17.
[11] Zob. Ap 17, 3-5.
[12] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 356-357.
[13] Zob. Ap 17, 16.
[14] Zob. Ap 17, 15-16; 18; 19, 1-3.
[15] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 359.

W *Objawieniu* mowa jest o tajemniczym imieniu wypisanym na czole Niewiasty siedzącej na Bestii, które brzmi: „Wielki Babilon, Macierz nierządnic i obrzydliwości ziemi" (Ap 17, 5). Komentatorzy *Apokalipsy* uważają, że chodzić tu może bądź o aluzję do zwyczaju rzymskich prostytutek, które nosiły na czołach przepaski z wypisanym na nich swoim imieniem, bądź o odwołanie się do idei znamienia szatańskiego, będącego przeciwieństwem bożej pieczęci (zob. Ap 13, 17 i 14, 1)[16].

Co prawda Wielki Inkwizytor nie mówi o napisie na czole Bestii, ale o kielichu wzniesionym przez Kościół Antychrysta, na którym widnieje napis „Tajemnica", ale między tymi dwoma znakami-symbolami istnieje wyraźna analogia, gdyż – jak czytamy w tekście Janowym – puchar „pełen jest obrzydliwości i brudów (...) nierządu" (Ap 17, 4).

Kardynał zdaje się jednak ukrywać ów lubieżny, perwersyjny aspekt państwa pod pozorami tajemnicy. Próbuje skojarzyć zawartość kielicha nie z „winem nierządu" i bezwstydną plugawością, o których mowa w *Objawieniu*, ale z kielichem krwi Chrystusa.

W *Apokalipsie* – na co zwraca uwagę Ravasi – nierządnica najpierw upija swoich zwolenników, a następnie upija się sama. „Jednak winem, które otumania jej umysł, jest krew męczenników chrześcijańskich"(Ap 17, 6)[17].

Zgodnie z powyższą interpretacją, ową ukrywaną w kielichu tajemnicą jest zatem krew chrześcijan, na której zbudowane zostaje królestwo Antychrysta. Iwan, zanim zaczyna Aloszy opowiadać swój poemat, podejmuje właśnie kwestię ofiary budowlanej. Oskarża Boga o to, że rzekomo potrzebuje On krwi niewinnych, aby zbudować królestwo harmonii. Karamazow buntuje się przeciw tak pomyślanemu światu. Czyż jednak Wielki Inkwizytor nie tworzy swego państwa właśnie na krwi męczenników?

„Tajemnicę", o której mówi kardynał, można rozumieć również jako jedną z trzech sił (dwie pozostałe to cud i autorytet), odrzuconych przez Jezusa kuszonego na pustyni (zob. Mt 4, Łk 4), a przyjętych przez sługi szatana. Za ową tajemnicą nic się nie kryje. Po prostu przy jej pomocy można łatwo manipulować ludźmi, oślepić ich, oczarować czymś, co rzekomo nieznane.

Alosza domyśla się wreszcie, jaka jest natura owej tajemnicy: „ – Żadnej mądrości nie znają i żadnych tajemnic ani sekretów... Bezbożność – oto cały ich sekret. Twój inkwizytor nie wierzy w Boga, oto cała jego tajemnica!"'[18]. Antychryst łudzi poddanych nie tylko rzekomą tajemnicą, która okazuje się kłamstwem, pozorem prawdy, maską, ukrywającą pustkę. Usidla ludzi, obiecując im także chleb i mamiąc cudami:

> Odparłeś, że nie samym chlebem żyje człowiek, ale czy wiesz, że w imię tego chleba powstanie przeciw Tobie duch ziemi i będzie z Tobą walczył, i pokona Cię, i wszyscy za nim pójdą wołając: «Kto jest podobny zwierzowi temu, on dał nam ogień z niebios!».[19]

W 13 rozdziale *Apokalipsy* mowa jest o Bestii, która „czyni wielkie znaki, tak iż nawet każe ogniowi zstępować z nieba na ziemię na oczach ludzi. I zwodzi mieszkańców ziemi znakami..." (Ap 13, 13). Bestia to właśnie fałszywy prorok, który „małpuje" Chrystusa (przedrzeźnia go, parodiuje). W *Ewangelii* według św. Marka znajduje się podobna zapowiedź antychrystusowej działalności: „Powstaną bowiem fałszywi

[16] Zob. G. Ravasi, dz. cyt., s. 144-145.
[17] G. Ravasi, dz. cyt., s. 145.
[18] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 361.
[19] Tamże, s. 349; zob. Ap 13, 4; 13, 13.

mesjasze i fałszywi prorocy i działać będą wielkie znaki i cuda, by w błąd wprowadzić (...)" (Mt 24, 24).

Apokaliptyczny motyw ognia z niebios nasuwa skojarzenie z gestem prometejskim, odczytywanym jako wyraz pychy i buntu wobec Boga, albo z gestem lucyferycznym (łac. *lucifer* oznacza *niosący światło* – tu: światło fałszywe). Na początku poematu Karamazowa mowa jest o Chrystusowym „ogniu miłości", który „płonie w jego sercu", a także o „promieniach Światła, Oświaty i Siły", które „biją z Jego oczu i spływając na ludzi wstrząsają ich serca odzewem miłości"[20]. Ogień Antychrysta jest pozorem miłości, fałszywym miłosierdziem, ma charakter niszczący, stanowi przeciwieństwo ognia boskiego. Światło Bestii nie uzdrawia, ale oślepia i paraliżuje.

Projektowane przez Inkwizytora Anty-Jeruzalem, choć ufundowane na przemocy i krwi, nie powinno być jednak w przyszłości królestwem chaosu i zniszczenia. Antychryst zakłada, że ostatecznie powstanie państwo „na miarę" człowieka, które będzie odpowiadać jego tęsknotom za autorytetem, zatroszczy się o pokój i chleb, spełni najgłębsze potrzeby „zwykłego śmiertelnika". Kardynał sądzi, że Chrystus stawia człowiekowi zbyt wysokie wymagania, wzywa bowiem do wyboru miłości i wolności. Do tego wyboru zdolni są tylko nieliczni. Państwo Inkwizytora uwolni człowieka od duchowego wysiłku, męki sumienia, rozgrzeszy go z jego ułomności, da komfort życia bez konieczności dokonywania wyborów moralnych – wprawdzie za cenę posłuszeństwa, ślepego podporządkowania się władzy Antychrysta, ale – jak mówi kardynał – człowiek chętnie zrezygnuje z „udręki wolności". Inkwizytor ogłasza siebie dobroczyńcą ludzkości; chcąc dać jej „szczęście", gotów jest posługiwać się fałszem i terrorem.

Manipulując metaforyką Janowej Księgi, kardynał usiłuje jasno wykazać, że Królestwo Boże jest mrzonką. Sam zaś czyni siebie świadkiem i prorokiem „nowej apokalipsy", „apokalipsy bez Boga", historii, której panem jest „Duch Ziemi", historii satanistycznej.

W poemacie Iwana mówi się nie o świecie odnowionym, przebóstwionym, ale o swoistej „dwutorowości" historii zbawienia. Inkwizytor nie wyklucza ponownego powrotu Chrystusa, a nawet przyznaje Mu częściowe zwycięstwo. Podważa jednak wagę tego zwycięstwa i odmawia Jezusowi prawa sądzenia tych, którzy nie przyjęli Jego nauki. Zakłada ostateczne rozdarcie świata: na rzeszę niewolników i garstkę „wybranych":

> Wielki Twój prorok w widzeniu i przepowiedniach powiada, że widział wszystkich uczestników pierwszego zmartwychwstania, i że było ich z każdego pokolenia po dwanaście tysięcy. (...) Ale uprzytomnij sobie, że było ich tylko kilka tysięcy, i to nie ludzi, lecz bogów! A reszta? Co zawinili słabi duchem (...)?[21]

Kiedy autor *Apokalipsy* (Ap 20, 5-6) głosi „pierwsze zmartwychwstanie", wskazuje tym samym na nowe życie w łasce Chrystusa darmo danej tym, którzy przyjęli ją przez wiarę i chrzest. Liczba stu czterdziestu czterech tysięcy opieczętowanych (Ap 7, 4; 14, 3), czyli wybranych przez Chrystusa, ma charakter symboliczny, oznacza

---

[20] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 343; Por. słowa Chrystusa z *Ewangelii*: „Przyszedłem ogień rzucić na ziemię i jakże pragnę, aby on już zapłonął" (Łk 12, 49).

[21] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 354.

ona pełnię, doskonałość, całkowitość. To dlatego w 7 rozdziale *Apokalipsy* mowa jest o wielkim tłumie wybranych, których nie sposób policzyć (Ap 7, 9-14).

Inkwizytor celowo zakłamuje tekst Janowy. Jego zdaniem Kościół Chrystusowy jest Kościołem mniejszościowym, elitarnym. To przy nim – przy Inkwizytorze – pozostaną tłumy, które nie znalazły się w gronie „wybranych":

> Powiadają i prorokują, że przyjdziesz i znowu zwyciężysz, przyjdziesz ze swoimi wybrańcami, ze swoim dumnym i potężnym zastępem[22], lecz my powiemy, że ci zbawili tylko siebie, my zaś zbawiliśmy wszystkich.[23]

W *Objawieniu* Janowym zbawieni nie są wcale „dumnymi herosami", „elitą moralnych perfekcjonistów", ale tymi, „którzy przychodzą z wielkiego ucisku/ i opłukali swe szaty, i w krwi baranka je wybielili" (Ap 7, 14). Inkwizytor woli jednak przemilczeć istotę wybrania. Zaciera prawdę, iż Chrystus przyszedł „uratować to, co zginęło", że Jego wybranymi stali się cisi, pokorni, ci, którzy płaczą i cierpią prześladowania...

Nietzsche czynił zarzuty wobec chrześcijaństwa, które rzekomo hołduje słabości, tłamsi ludzką osobowość, ma właśnie charakter stadny (chrześcijanie jako bezwolne owce), podczas gdy silni – nadludzie – pozostają zawsze poza stadem, są właśnie tymi nielicznymi wybranymi, wolnymi od mieszczańskiej moralności. A jednak to nie królestwo Chrystusa, ale kościół Antychrysta jest królestwem słabych i bezwolnych istot, ślepo podporządkowanych jego woli, pseudo-kościołem upokorzonych (a może po prostu wybierających życie łatwe i wygodne), oszukanych i ubezwłasnowolnionych wiernych. Inkwizytor, mówiąc o królestwie pokornych i maluczkich, posługuje się tymi pojęciami przewrotnie, zafałszowuje biblijny sens tych określeń.

O królestwie pokornych mówi w *Braciach Karamazow* także starzec Zosima. W jego rozumieniu jednak „pokorny" wcale nie oznacza: „poddany tyranii", „zniewolony". Zosima – prawdziwy uczeń Jezusa – wierzy w wolną wolę człowieka, jego godność i świadomość moralną. Kiedy głosi on, że czas rozlewu krwi i urządzania świata bez Chrystusa, „skróci się gwoli pokornych i maluczkich"[24], nawiązuje do „apokaliptycznych" fragmentów 24 rozdziału *Ewangelii wg św. Mateusza*, gdzie mowa jest o czasie nasilonej działalności fałszywych mesjaszów i proroków (Mt 24, 4; 24, 11 i 24, 24), który zostanie skrócony „z powodu wybranych" (Mt 24, 22).

Ewangelista zapowiada ponowne przyjście Chrystusa: „Albowiem jak błyskawica zabłyśnie na wschodzie, a świeci na zachodzie, tak będzie z przyjściem Syna Człowieczego" (Mt 24, 27). Zosima czyni wyraźną aluzję do tej przepowiedni, kiedy ogłasza: „Na wschodzie ta gwiazda zajaśnieje", mając na myśli Obraz Chrystusowy, który ukażą światu „maluczcy i pokorni"[25]. Owi „maluczcy i pokorni" to nie duchowi niewolnicy, ale ci, którzy rezygnują z przemocy i na gwałt odpowiadają miłością.

W poemacie Iwana apokaliptyczna Wielka Nierządnica nie zostaje przeciwstawiona pozytywnemu pierwiastkowi żeńskiemu – Niewieście, przyjmującej postać Niebieskiej Jerozolimy. Dostojewski nie miał wątpliwości, kim jest owa Niewiasta. Widział w niej symbol prawosławnej Rosji, Świętą Ruś, która urodzi światu Nowe Słowo, objawi Zachodowi nieskażony obraz Chrystusa.

---

[22] Ap 12, 7-11; 17, 14; 19, 19-21; 20, 1-3, por. Mt 24, 30.
[23] *F. Dostojewski, Bracia Karamazow, s. 359.*
[24] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 437.
[25] Tamże, s. 430.

W brulionach do *Biesów* pisarz dokonuje interpretacji wizji Janowej. Rosja to nosicielka Chrystusa niezafałszowanego, to Cerkiew (rozumiana jednak nie jako instytucja, ale wspólnota wierzących, rosyjski lud-chrystusonośca), wcielająca ideę Królestwa Bożego. Prawosławie to zapowiadane w *Apokalipsie* 1000-letnie Królestwo (pierwszy raj 1000-letni), przeciwstawione „rzymskiej nierządnicy". Z Rosji zatem – jak czytamy w zapiskach Dostojewskiego – „wyjdzie Henoch i Eliasz, aby stoczyć walkę z antychrystem, to znaczy duchem Zachodu"[26].

W *Braciach Karamazow* tę świętą misję prawosławia zapowiada przede wszystkim starzec Zosima. Odwołując się w swoich rozważaniach do księgi *Objawienia*, głosi on rychłe zjednoczenie w imię Chrystusa. Naucza, że „bliskie już są te czasy"[27], kiedy nastanie Tysiącletnie Królestwo zapowiadane przez św. Jana.

Jak możliwe jest urzeczywistnienie Kościoła Chrystusowego na ziemi?

Ideałowi Kościoła zachodniego zostaje w powieści przeciwstawiony ideał wschodni. Podczas spotkania w celi starca Zosimy zarówno Iwan, jak i ojciec Paisij mówią o konieczności wchłonięcia państwa przez Kościół. Jednak tylko pozornie słowa Karamazowa: „Kościół powinien zawierać w sobie całe państwo (...)"[28] korespondują z wywodem mnicha: „Pan Jezus Chrystus przyszedł przecie, by ustanowić Kościół na ziemi"[29]. „(...) nie Kościół ma przemienić się w państwo, jako w wyższą formę swego istnienia, lecz przeciwnie, państwo ma przysposobić się tak, aby stało się jedynie Kościołem (...)"[30]. Iwan ma na myśli Kościół Wielkiego Inkwizytora, dzierżący despotyczną władzę świecką, oparty na pogardzie wobec człowieka, kłamstwie, przemocy i zniewoleniu jednostki. Inkwizytor marzy o triumfie własnego królestwa (będącego wypaczoną ideą Królestwa Chrystusowego), które ostatecznie wchłonie, a więc podporządkuje sobie całe państwo. Jak zauważa ojciec Paisij, teokracja w ujęciu prawosławnym nie ma nic wspólnego z „polityką" Rzymu, z ultramontanizmem, zakładającym wyższość papieża nad władzą świecką.[31]

Mnich jest w powieści wyrazicielem poglądu samego Dostojewskiego, który w *Dzienniku pisarza* stwierdza:

---

[26] F.M. Dostojewskij, *Biesy. Rukopisnyje redakcji*, w: *Połnoje sobranije soczinienij w tridcati tomach*, t. 11, Leningrad 1974, s. 167-168.

[27] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 435 i 436.

[28] Tamże, s. 77.

[29] Tamże, s. 78.

[30] Tamże, s. 79.

[31] Józef Smaga trafnie zauważa, że „to nie w Rzymie, jak chce tego Dostojewski, lecz w świętej i miłej jego sercu Moskwie dokonała się najsmutniejsza dobrowolna apostazja Kościoła chrześcijańskiego od jego źródeł, najtrwalsze poddanie Boskiego Cesarskiemu" (J. Smaga, *Wstęp*, w: F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. LXXI). „«Kościół» Dostojewskiego – jak pisze Igor Wołgin – jest mało podobny do historycznego Kościoła prawosławnego, który sam jest jednym z atrybutów państwa i bez zastrzeżeń błogosławi wszelkie jego występki" (I. Wołgin, *Na skraju otchłani. Dostojewski a dwór carski*, tłum. M. Kotowska, Warszawa 2001, s. 165). I dalej – już w przypisie – Wołgin dopowiada: „Jest to kwestia dosyć istotna. Jak słusznie zauważono, mówiąc o Kościele powszechnym i prawosławiu, Dostojewski «ani słowem nie wspomina o duchowieństwie, zupełnie jakby rzeczywisty Kościół prawosławny nie istniał» (E.L. Radłow, *Wł. Sołowiow i Dostojewskij*, w: *Dostojewskij. Stati i matieriały*, Pietrograd 1922, s. 161). Co prawda, w roboczym notatniku z lat 1875-1876 napisał: «Lud nasz wierzy jeszcze w prawdę [...] jeśli tylko 'ojczulkowie' nasi nie wykończą naszej wiary ostatecznie», *Litieraturnoje nasledstwo*, t. 83, s. 394) (I. Wołgin, dz. cyt., s. 505, przypis 24).

(...) w ideale wschodnim zawiera się najpierw zjednoczenie duchowe ludzkości w Chrystusie, a dopiero potem na podstawie tego duchowego zjednoczenia się wszystkich w Chrystusie, także niewątpliwie wypływające z niego prawidłowe zjednoczenie państwowe i społeczne, natomiast w interpretacji rzymskiej jest na odwrót: najpierw trzeba zapewnić sobie trwałą jedność państwową w postaci światowej monarchii, a dopiero wtedy może też jedność duchową pod zwierzchnictwem papieża jako władcy tego świata.[32]

W przekonaniu ojca Paisija to nie Kościół prawosławny ma się zniżyć do poziomu państwa, ale to państwo wznieść się winno ku Kościołowi. Prawdziwa teokracja oznacza nie despotyczne rządy i narzucanie „jedynej prawdy" poddanym, ale duchowe przewodnictwo poprzez służenie – także tym, którzy odrzucają Chrystusa.

Wraz z prawosławiem – głosi autor *Idioty* – reprezentujemy najbardziej liberalną ideę, jaka tylko istnieje, ideę braterstwa między ludźmi w imię braterstwa z ludźmi, którzy nie będą podzielać naszych przekonań.[33]

W *Braciach Karamazow* idea Królestwa Chrystusowego realizuje się za sprawą „człowieka bożego". O starcu Zosimie mówi się, że jest świętym, którego serce:

kryje tajemnicę powszechnego odrodzenia, ową moc, która nareszcie urzeczywistni prawdę na ziemi, i wówczas wszyscy będą święci i będą kochać się wzajem i nie będzie ani bogatych, ani biednych, ani pysznych, ani poniżonych, i będą wszyscy równi jako dzieci Boże i nastąpi prawdziwe Królestwo Chrystusowe na ziemi[34].

W przywoływanym już fragmencie brulionów do *Biesów* Dostojewski mówił o dwóch prorokach – Henochu i Eliaszu, którzy wyjdą z ziemi rosyjskiej. *Bracia Karamazow* kończą się swoistym rozesłaniem przy kamieniu – symbolicznym grobie Iliuszy (zdrobnienie rosyjskiego Ilja – czyli Eliasz). Dwunastu chłopców – jak dwunastu apostołów – na czele z Aloszą przyrzeka sobie „wieczną pamięć" o Iliuszy i o przyjaźni, która zawiązała się między nimi właśnie dzięki zmarłemu chłopcu. Wyruszą w różne strony – być może jak pierwsi apostołowie, by szerzyć naukę o Królestwie Bożym. Kamień Iliuszy jest w powieści symbolem kamienia węgielnego, na którym wzniesiony zostanie Kościół Chrystusowy[35].

Czy Aloszę i Iliuszę można potraktować jako figury Henocha i Eliasza (Ilji) (por. wizję Janową – Ap 11, 3-13)? Nie budując łatwych analogii, należy uznać, że zarówno Alosza, jak i Iliusza są świadkami – prorokami Chrystusa. Alosza, który zostaje przez starca Zosimę posłany w świat, świadczy o Chrystusie poprzez swoją miłość do bliźnich. A jaka jest misja Iliuszy? „U proroka Malachiasza znajduje się wzmianka,

[32] F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, t. 3, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 159.
W *Dzienniku pisarza* znajdujemy negatywną ocenę dogmatu o nieomylności papieża, ogłoszonego w lipcu 1870 r. na Soborze Watykańskim I. Papież – stwierdza Dostojewski – „proklamował swą nieomylność, a wraz z nią tezę, że bez ziemskiej władzy chrześcijaństwo nie może się utrzymać na ziemi – czyli w istocie ogłosił siebie władcą świata, a przed katolicyzmem postawił, już dogmatycznie, bezpośredni cel wszechświatowej monarchii, do której też kazał dążyć ku chwale Bożej i Chrystusowej na ziemi." (F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, t. 3, Warszawa 1982, s. 165).

[33] F. Dostojewski, *Z notatników*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1979, s. 256.
„Wierzę – pisze Dostojewski – w pełny triumf królestwa Jezusowego." (F. Dostojewski, *Z notatników*, s. 170). Większość badaczy uważa jednak, że zawarta w *Braciach Karamazow* idea teokracji w *Dzienniku pisarza* przybrała formę karykaturalną, przekształcając się w wojowniczy imperializm.

[34] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, w: *Dzieła wybrane*, tłum. A. Wat, Warszawa 1984, s. 41.

[35] Por. Ps 117, 22: „Kamień przez wszystkich odrzucony stał się kamieniem węgielnym."

że Eliasz (Ilja) zostanie zesłany «przed nadejściem dnia Pańskiego». Ma on skłonić serce ojców ku synom, a serce synów ku ojcom (Ml 3, 23)"[36]. Trudno orzec, czy Dostojewski miał na uwadze to proroctwo i czy imię małego Ilji stanowiło znak jego szczególnej misji. Nie ulega jednak wątpliwości, że wątek dziecięcy powieści koncentruje się wokół miłości ojca i syna. Iliusza wstawia się bowiem za swoim poniżonym ojcem, broni jego godności, a wreszcie składa „za ojca" ofiarę ze swego życia.

Bracia Karamazow odczytywani są zwykle jako powieść o ojcobójstwie, o ojcostwie wynaturzonym, które rodzi – także wynaturzone – synostwo. Iwan, doświadczając pokusy ojcobójstwa, odkrywa w sobie potencjalnego bogobójcę. W jego poemacie nie ma miejsca na miłość synowsko-ojcowską, nie ma miejsca dla Boga-Ojca i Syna (Iwan odrzuca przecież nie tylko Boga-Stworzyciela świata, ale do pewnego stopnia także Chrystusa-Zbawcę świata). W takim świecie wszystko jest dozwolone, a więc synowie mogą podnosić rękę na swych ojców.

Ostatnia powieść Dostojewskiego jest jednak także powieścią o odradzającym się ojcostwie i synostwie. Znakiem tego odrodzenia jest nie tylko więź miłości istniejąca między Aloszą i jego duchowym opiekunem – starcem Zosimą[37], czy też między Iliuszą a jego sponiewieranym ojcem. Również Dymitr we śnie o „płaczącym dziecioku" zwraca się ku ojcom i dzieciom („wszyscy dziecioki") i pokonuje w sobie nienawiść do ojca-krzywdziciela. Pragnie on przyjąć Chrystusową ofiarę krzyża, „aby nie płakał już dzieciok", aby nie było już więcej cierpienia i łez niewinnych. Jego postawa duchowa odsłania prawdę o Niebiańskim Jeruzalem, o nowym życiu wraz z Chrystusem-Emmanuelem, który – jak zapowiada Janowe *Objawienie* – „otrze z (...) oczu wszelką łzę" (Ap 21, 4).

Więzień Inkwizytora, skazany początkowo na śmierć na stosie, ostatecznie zostaje uwolniony. Milczący *On* z poematu Iwana całuje kardynała. Ów znak miłości nie przemienia jednak Antychrysta, zostaje przez niego odrzucony. Wydaje się, że w interpretacji Iwana proroctwo o nastaniu Tysiącletniego Królestwa okazuje się fałszywe; opuszczający świat Chrystus słyszy przecież nakaz Inkwizytora: „Nie przychodź już więcej!"[38]. A jednak Inkwizytor jest chyba świadom tego, iż nie sposób usunąć Chrystusa. Nie jest to możliwe nawet wówczas, gdy spełni się na Nim wyrok śmierci. Z perspektywy chrześcijańskiej zwycięstwo Chrystusa nie jest przecież z „tego świata", a więc panowanie Jego królestwa nie oznacza przejęcia czy też usunięcia władzy Inkwizytora.

Ewangelia mówi o uwięzieniu i męczeńskiej śmierci Chrystusa, przez którą dokonało się zbawienie świata. Ten, o którym opowiada Iwan, także daje się uwięzić, ryzykuje odrzucenie i śmierć. Nie oznacza to jednak klęski miłości, zdrady boskiego posłannictwa, ale jego potwierdzenie (wypełnienie). Miłość Chrystusowa daje siebie bez przymusu i w wolności, i gotowa jest na śmierć.

W wizji Karamazowa nie pojawia się zatem Chrystus-mściciel. Ale... nie ma Go też w Apokalipsie! Obraz Chrystusa w majestacie i chwale (Ap 1, 12-20), z którego „ust wychodzi miecz obosieczny, ostry", nie jest obrazem mściciela, ale Tego, który

---

[36] M. Bocian, hasło: *Eliasz*, w: *Leksykon postaci biblijnych*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 113.

[37] Choć, jeśli wierzyć informacjom zanotowanym przez wielkiego księcia Aleksandra Michajłowicza, Alosza miał w planowanym przez Dostojewskiego kolejnym tomie powieści zostać anarchistą i ojcobójcą – zabójcą Cara (zob. I. Wołgin, dz. cyt., s. 279).

[38] *Apokalipsę* wg św. Jana kończy znamienne wezwanie: „Przyjdź, Panie Jezu!" (Ap 22, 20).

siłą miłości gładzi grzech świata, i który kieruje do człowieka słowa: „Przestań się lękać!" (Ap 1, 17). Centralnym obrazem *Apokalipsy* jest Baranek ofiarny: „Ujrzałem stojącego Baranka jakby zabitego" (Ap 5, 6). To nie okrutny sędzia, ale Bóg, który jest blisko człowieka – Emmanuel współczujący człowiekowi, ocalający go od zła i cierpienia (Ap 7, 17 i Ap 21, 4).

Chrystus z poematu Iwana jest właśnie Milczącym Barankiem, który na oskarżenia Inkwizytora odpowiada miłością, oznaczającą szacunek dla człowieka, jego godności i wolności, nieustanne ofiarowanie siebie drugiemu. Choć Karamazow zdaje się odrzucać naukę Chrystusa, bo „euklidesowy umysł" nakazuje wybór logicznej argumentacji Inkwizytora, to jego serce nie potrafi całkowicie wyrzec się Osoby Zbawiciela. Pocałunek Chrystusowy, który „pali w sercu" starego kardynała, dotyka także serca Iwanowego. To serce, choć oddzielone jest jak gdyby od rozumu (wnętrze Iwana jest rozdwojone, o czym świadczy późniejsza walka Karamazowa z diabłem), „nie zakłamuje" obrazu Jezusa, „potrzebuje" Jego Obecności i ostatecznie „ocala" Go przed śmiercią.

Nastanie Królestwa Jezusowego, o którym mówi Zosima, oznacza przezwyciężenie istniejącego rozdarcia, pełne przyjęcie miłości. Miłości milczącej, miłości „cichej i pokornej". Nowe Jeruzalem nie jest „twierdzą dla wybranych", ale przestrzenią wspólnoty, znakiem pojednania ojców i synów. Triumf Chrystusa to nie unicestwienie „królestwa antychrysta", ale jego „ukochanie". Chrystus nie potępia przecież Inkwizytora i nie sądzi go, ale obdarza miłującą obecnością, która gotowa jest „siebie dawać" nawet wtedy, gdy nie jest miłowana.

Dariusz Trześniowski
(Lublin)

CHRYSTUS W MŁODOPOLSKICH APOKALIPSACH

Wizja *Apokalipsy św. Jana* przedstawia, jak wiadomo, paruzję, powtórne przyjście Chrystusa u kresu historii. W „dniach gniewu" Chrystus zjawia się w chwale, jak zapowiadał w *Ewangeliach,* jako najwyższy władca, który sądzi zmartwychwstałą ludzkość. Jako jedyny tego godny odbiera księgę z rąk Boga, łamie siedem pieczęci, co rozpętuje szereg plag, które spadają na świat. Pokonuje smoka-szatana, jest sędzią z sierpem w dłoni, później władcą tysiącletniego Królestwa, by stać się wreszcie wraz z Bogiem Ojcem świątynią i światłością Nowego Jeruzalem. Zbawienie, podkreśla prorok Jan, może dokonać się jedynie poprzez Chrystusa: „nie wejdzie do niego [Jeruzalem] nic nieświętego ani nikt popełniający wstrętny czyn i kłamstwo, ci tylko, którzy są zapisani w księdze żywota Baranka" (Ap 21, 27)[1].

Chrystus-Salvator i apokaliptyczny Sędzia bywał częstym tematem sztuki, przede wszystkim w epokach otwartych na transcendencję i sięgających po symboliczne środki wyrazu. Królewską chwałę Chrystusa w paruzji pokazywały średniowieczne katedry: tympanony (np. ok. 1230-1240, Notre-Dame, Paryż), freski (np. Giotto, 1306, Padwa; ok. 1350, Awinion) i witraże (np. ok. 1210-15, Chartres). Na licznych przedstawieniach malarskich, od średniowiecza po barok, zobaczyć można Chrystusa, o surowym obliczu Sędziego, siedzącego na tronie lub tęczy, często ze znakami Pasji (Hieronim Bosch, ok. 1500, Wiedeń; Hans Memling, 1466-73, Gdańsk; Michał Anioł, 1536-41, Watykan; Jacob Jordaens, 1653, Paryż). W ujęciach tych dominuje perspektywa religijno-etyczna. Twórcy zdają się przekonywać, iż w dobie apokaliptycznego Sądu czas ewangelicznego miłosierdzia musi się skończyć, zaś o losie człowieka, zbawieniu czy potępieniu, decydować będą już tylko jego uczynki (archanioł Michał pokazywany jest często z wagą, odmierzającą ludzkie grzechy). Chrystus, groźny, obdarzany Boskim majestatem, zamyka historię, kończy ziemski los człowieka, otwiera wieczność w Nowej Jeruzalem.

W perspektywie chrześcijańskiego odrodzenia w wieku XIX *Biblia* stawała się najważniejszą z Ksiąg, której słowo objawione mówić miało, jak chcieli romantycy, o

[1] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: *Ewangelia według Marka. Apokalipsa,* tłum. z greckiego Cz. Miłosz, Lublin 1989. Korzystam z opracowań teologicznych: A. Jankowski, *Wstęp historyczno-krytyczny,* w: *Pismo Święte Nowego Testamentu,* pod red. E. Dąbrowskiego, t. 12: *Apokalipsa św. Jana,* Poznań 1959; F. Gryglewicz, *Apokaliptyczny baranek*, w: *Mesjasz w biblijnej historii zbawienia,* pod red. S. Łacha i M. Filipiaka, Lublin 1974; W.J. Harrington, *Klucz do Biblii,* przedm. R. de Vaux, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2000, s. 513-527.

(współczesnym także) świecie, przynosząc zapis historii zbawienia, świadectwo Bożej obecności, znak teofanii. Intensyfikacja życia duchowego (odrodzony katolicyzm Chateaubrianda, hermeneutyka Schleiermachera, mistycyzm Blake'a i Novalisa), kierowała ku pogłębionej, pietystycznej w duchu, lekturze *Pisma Świętego*. Dla romantyków *Biblia* – „książka nad książkami"[2] – była tekstem aktualnym, którego symboliczny język pozwalał na właściwe zrozumienie świata, postrzeganego jako emanacja Boskości. W odnowionej lekturze *Apokalipsa* symbolicznym językiem mówiła przede wszystkim o ludzkim doświadczeniu historii. W *Objawieniu Janowym* dostrzeżono prefigurację rewolucji, będącej tyleż karą za grzechy, co otwierającej perspektywę na postęp dziejowy (Vico, Herder, Ballanche)[3]. Chrystus z *Apokalipsy* pojawił się w finale *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, co oznaczało tam przekreślenie rządów człowieka na ziemi, zawieszenie historii i sąd nad światem. W wizjach mesjanistycznych Chrystus-Zwycięzca wprowadzał ludzkość, przez drogę kwietystycznego cierpienia lub wysiłku duchowego i walki, w chiliastyczny czas Jeruzalem Niebieskiej (Krasiński z czasu *Psalmów przyszłości,* Słowacki okresu genezyjskiego, Mickiewicz z *Prelekcji paryskich*)[4]. Racjonalizowana *Apokalipsa* w twórczości romantycznych poetów rewolucyjnych mówiła przede wszystkim o doczesnej perspektywie człowieka, przebudowującego w rewolucyjny sposób porządek społeczny (Berwiński, Dembowski, Ehrenberg)[5].

Nowoczesna biblistyka, kształtująca się w scjentystycznym duchu od połowy XIX wieku, zobaczyła w *Apokalipsie* przede wszystkim tekst powstały w konkretnych okolicznościach historycznych. Zracjonalizowany, historyczny, społeczny, kulturowy komentarz do *Biblii* przynoszą wielotomowe, monumentalne prace Ernesta Renana, spośród których *Żywot Jezusa* (1863) osiągnął status XIX-wiecznego bestselleru. W dziele *L'Antéchrist* (1873) badacz podkreślał, iż *Apokalipsa,* która miała powstać tuż po śmierci Nerona, była przede wszystkim symbolicznym zapisem traumatycznego, choć *stricte* historycznego doświadczenia pierwszych chrześcijan, prześladowanych w cesarstwie rzymskim. Renan konstatował: „Jeśli Ewangelia jest dziełem Jezusa, *Apokalipsa* jest dziełem Nerona. Dzięki *Apokalipsie* Neron odegrał wobec chrystianizmu istotną rolę drugiego fundatora"[6].

Młoda Polska dziedziczyła pozytywistyczny sceptycyzm religijny, wzmocniony dodatkowo przez filozoficzne inspiracje – Schopenhauera, który redukował transcendencję do wymiaru bezrozumnej, mechanistycznie pojętej Woli; i Nietzschego, który ogłaszał „śmierć Boga" i widział w skostniałej, obwarowanej dogmatami religii hamulec w duchowym rozwoju człowieka. Ten negatywny punkt wyjścia zaciążył na poszukiwaniach młodopolan własnej, zindywidualizowanej, wolnej od apriorycznych autorytetów, drogi do wiary. W literackich apokalipsach powstających na przełomie XIX i XX wieku kwestie *stricte* religijne zajmowały, przynajmniej początkowo, zdecydowanie drugorzędne miejsce. *Apokalipsa,* podobnie jak i cała *Biblia,* bywała od-

---

[2] Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty,* w: *Wybór pism,* opr. H. Markiewicz, t. 1, Warszawa 1966, s. 338.

[3] Zob. M. Janion, *Genewska podróż przez wieki,* w: *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość,* Warszawa 1962.

[4] Zob. A. Walicki, *Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mesjanizm polski,* w: *Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu,* Warszawa 1983.

[5] Zob. E. Nawrocka, *Apokalipsa,* w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku,* pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

[6] E. Renan, *L'Antéchrist,* w: *Histoire des origines du christianisme,* éd. établiée et présentée par L. Rétat, vol. 1, Paris 1995, s. 228.

czytywana na Renanowski sposób jako Księga ludzkich doświadczeń, zapisująca przede wszystkim doświadczenie ziemskiego losu. *Objawienie św. Jana* podsuwało młodopolanom język, który zdawał się doskonale przystawać do katastroficznej wyobraźni epoki. Nie tylko Kasprowicz w *Hymnach*, co podkreślał Jan Józef Lipski, wyrażał ludzki lęk wobec życia w religijnych symbolach[7]. Młodopolskie wizje Sądu Ostatecznego służyły przede wszystkim ewokowaniu „przerażającej strony egzystencji ludzkiej"[8], czy też były symbolicznymi zapisami przeczuwanego „końca pewnej kultury"[9]. Motywy katastroficzno-eschatologiczne w literaturze tamtego czasu widzieć należy, jak pisze Teresa Walas, jako „zhiperbolizowane równoważniki poczucia schyłkowości i nieuniknionego kresu"[10].

W młodopolskich apokalipsach rola sędziego przypadała najczęściej, wbrew biblijnemu pierwowzorowi, Bogu Ojcu; Chrystus, jeśli się pojawiał, umieszczany bywał po stronie ludzkości, jako jej obrońca i orędownik[11]. Karzący Bóg otrzymywał starotestamentową, znaną z *Księgi Hioba,* postać, która konfrontowana była z ewangelicznym przesłaniem miłości i miłosierdzia. Maria Podraza-Kwiatkowska stwierdza: „W owych Sądach Ostatecznych [...] zostały odwrócone role sędziów i sądzonych: za zło oskarża się nie ludzi, lecz samą istotę świata upostaciowaną w Bogu"[12].

W wierszu Tetmajera *Przebudzenie Jehowy* (z II serii *Poezji,* 1894) koniec świata następuje w chwili nagłego kaprysu Władcy, zamkniętego w swym egotyzmie, zapatrzonego we własną wielkość. Wizja Boga jest tu bliska deterministycznym, Schopenhauerowskim wyobrażeniom ślepej Woli[13]. Ziemia pozostaje tu zaledwie planetą „ciemną, małą, dawno wygasłą"[14], ludzie są drobinami istnienia, jakich oko Stwórcy w ogóle nie dostrzega. W takim świecie nie do pomyślenia byłoby Wcielenie Boga w człowieka, nie sposób znaleźć tu miejsca na ewangeliczną religię dobra i miłości, brak tu wreszcie Chrystusa-obrońcy na apokaliptycznym Sądzie. Ludziom pozostaje bezsilne oskarżenie wykrzyczane przeciwko Bogu.

Wizerunek Chrystusa-obrońcy także nie w pełni jeszcze krystalizuje się w poemacie dramatycznym Lucjana Rydla *Dies irae* (1893)[15]. Podobnie jak w wierszu Tetmajera mamy tu do czynienia z zapisem dekadenckiego w swej istocie katastrofi-

---

[7] J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906,* Warszawa 1975, s. 270-273. Podkreślał badacz, że wyzyskanie symboliki religijnej w celu opisania sytuacji egzystencjalnej nie musi oczywiście wykluczać postawy religijnej. Dlatego też H. Filipkowska (*Poezja religijna Młodej Polski,* w: *Polska liryka religijna,* red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1981) zdecydowała się włączyć obrazy *dies irae* do prezentacji młodopolskiej liryki religijnej.

[8] M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna. Zarys problematyki,* w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce,* Kraków 2001, s. 56.

[9] J. Kwiatkowski, *od katastrofizmu solarnego do synów słońca,*w: *Młodopolski świat wyobraźni,* pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 254.

[10] T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905),* Kraków 1986, s. 154.

[11] Tak również bywał przedstawiany Chrystus w apokalipsach gnostyckich, których młodopolanie jednak znać nie mogli. Odnalezione zostały w 1945 roku w Nag Hammadi. Zob. *Apokryfy Nowego Testamentu,* t. 3: *Listy i apokalipsy chrześcijańskie,* pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2001, s. 210-224.

[12] M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski,* Warszawa 1992, s. 71-72.

[13] Generalnie, jak podkreśla M. Podraza-Kwiatkowska (*Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski,* w: *Wolność i transcendencja,* s. 103-104), Bóg-Konieczność był we wczesnej fazie Młodej Polski bliski koncepcji mechanistycznie, deterministycznie pojętej natury.

[14] K. Przerwa-Tetmajer, *Przebudzenie Jehowy,* w: *Poezje,* Warszawa 1980, s. 171.

[15] Utwór miał powstać w 1901 roku, opublikowany został w „Przeglądzie Polskim" w 1893 i w tymże roku jako odbitka. Reedycji doczekał się w 1902 w 1 tomie *Utworów dramatycznych* Rydla.

zmu. Rydel na secesyjny sposób zagęszcza makabryczne środki obrazowania: Kazimierz Wyka pisze o „eschatologicznym muzeum okropności"[16], Wiesław Kaczmarek o „modernistycznym amoku"[17], Lesław Tatarowski i Hanna Filipkowska wskazują na szopkowe inspiracje[18]. Trzeba przyznać jednak, że poeta pozostaje tu dość wierny wobec biblijnego oryginału. Niemniej jednak to, co jest w *Biblii* obrazem symbolicznym, wymagającym figuratywnej i hermeneutycznej lektury, u młodopolskiego twórcy otrzymuje kształt dosłowny, przekłada się na naturalistyczny konkret. Sąd Boży zapowiadają zatem potworne trzęsienia ziemi (Ap 6, 12; 8, 5; 16, 18), które niszczą cywilizację człowieka, burzą miasta (Ap 16, 19), zatapiają statki (Ap 8, 9); poeta do apokaliptycznych kataklizmów dodaje jeszcze, by być w zgodzie z duchem swoich czasów, zagładę linii kolejowych. Bestia, podobnie jak w *Apokalipsie* (Ap 13, 1), wychodzi z morza, tu zresztą też utożsamiona z Lewiatanem z *Księgi Hioba.* Aniołowie oblewają ludzi krwią i piołunem (Ap 8, 7-11). Obrazuje również Rydel rozpacz ludzi bezskutecznie szukających śmierci (Ap 9, 6). Zagłada obejmuje nie tylko człowieka. Cała natura podlega dziełu destrukcji, dogasa słońce (Ap 6, 12), spadają gwiazdy, woda zmienia się w krew, giną zwierzęta (Ap 8, 7-12).

W *Apokalipsie* umiera jedynie trzecia część stworzenia, u Rydla zagłada jest już totalna. Wyobraźnia każe poecie, czego już nie ma w biblijnym pierwowzorze, ożywiać i personifikować naturę, tak samo jak człowiek zatrwożoną przez kataklizmy: drzewa wyciągają ramiona i „stoją przerażone ciszą", liście „rdzewieją ze strachu", „łażą po ziemi i szepcą"[19], kamienie modlą się. Obrazy poematu utrzymane są w naturalistyczno-dekadenckiej, ciemnej, szarej, sinej, monotonnej kolorystyce, rozświetlanej czasem blaskiem ognia i znaczonej barwą krwi. Znaków obrazowania naturalistycznego doszukiwać się można w opisach natury: „słońce wygląda jak sina twarz wisielca", „księżyc jest czerwony jak wielka krwawa rana"[20], „gwiazdy mrowią się i pełzają po niebie, jak robactwo fosforyczne"[21], czy przy opisie zmartwychwstałych: „Na ich głowach resztki wypełzłych włosów [...]. Łzy im płyną z jam, gdzie były oczy"[22]. Strona dźwiękowa misterium zdaje się zapowiadać estetykę ekspresjonizmu: zanim zapadnie martwa cisza, grozę potęgują dźwięki, szum wiatru, gromy błyskawic, ryk spienionego morza, świst batów biczowników, potem ogłuszający hałas trąb anielskich.

Przy całej skondensowanej makabrze pragnie poeta uwypuklić banalność zagłady, którą wyobraża sobie jak spotęgowane nieszczęścia towarzyszące naturalnym kataklizmom, wojnom czy rewolucjom. Ludzie w dniu sądu nie potrafią wyjść poza doczesne emocje i przyzwyczajenia, namowy do pokuty i modlitwy odnoszą niewiel-

[16] K. Wyka, *Modernizm polski,* w: *Młoda Polska,* t. 1, pod red. H. Markiewicza i M. Wyki, wyd. 2, Kraków 1987, s. 112. Sąd taki jest powszechny u krytyków i historyków literatury piszących o misterium Rydla; W. Feldman (*Współczesna literatura polska 1864-1918,* wstęp T. Walas, t. 2, Kraków 1985, s. 143): „Rydel zestawił tylko okropności"; L. Eustachiewicz (*Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918,* Warszawa 1986, s. 238-239): „nagromadzenie [...] elementów mających budzić grozę daje rezultat odmienny od zamierzonego, makabryczność przechodzi w śmieszność".

[17] W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski,* Lublin 1999, s. 105.

[18] L. Tatarowski, *Wstęp* do: L. Rydel, *Wybór dramatów,* Wocław 1983, s. XVII; H. Filipkowska, dz. cyt., s. 315.

[19] L. Rydel, *Dies irae. Misterium fantastyczne,* Kraków 1893, s. 12.

[20] Tamże, s. 10.

[21] Tamże, s. 14.

[22] Tamże, s. 18.

ki skutek. Głównym tematem rozmów jest tu głód i pragnienie. Skąpiec, obłąkany, nierządnica, pijak zachowują się jak dotąd. Spojrzenie Rydla niewolne jest także, jak w *Chrystusie* Kasprowicza, od akcentów społecznych. Robotnik pozwala fabrykantowi cierpieć głód, wygłaszając zdania pełne rewolucyjnego patosu. Doświadczenie nieszczęścia jest powszechne. Grozy sądu doświadczają tu zarówno grzesznicy, jak i święci pokutnicy.

Od samego niemal początku kataklizmu ludzie wypatrują swojego obrońcy, tłum prosi: „Miłosierdzia, miłosierdzia Chryste"[23]. Poszukiwania przyjmują postać czterech wyobrażeń:

1. Czas sądu jest końcem Chrystusa, jakiego znał człowiek, Chrystusa wpisanego w ludzką historię. Papież w uroczystej procesji niesie monstrancję, która pęka; hostia, której Rydel przypisuje symbolikę Ducha św., odlatuje do nieba. Oznacza to właściwy koniec świata, w jakim żył człowiek: „chmury stanęły na niebie", „woda stanęła w rzece"[24], cisza jest „wiekuista"[25]. Przede wszystkim jednak to kres czasu, koniec ludzkich dziejów, ale także roli, jaką odgrywał tu Chrystus.

2. Pojawia się fałszywy Zbawiciel. Przybywający na grzbiecie Lewiatana jest karykaturą Chrystusa: „twarz jego jakby Chrystusowa, ale ohydna"[26], włosy rude (kolor tradycyjnie przypisywany Judaszowi), „wrzody w miejscu ran Chrystusowych"[27]. *Apokalipsa* zapowiada przyjście fałszywego proroka, sam Antychryst pochodzi jednak z 1 listu św. Jana (1 J 2, 18). Jest u Rydla dzieckiem rozpustnej Astarte, najpewniej utożsamił poeta apokaliptyczną nierządnicę – „Wielki Babilon" (Ap 17, 5) – z orientalną boginią miłości. Antychryst okazuje się Schopenhauerowskim kusicielem, obiecuje nirwanę tym, którzy wyprą się chrztu i odrzucą Chrystusa. Ci, którzy uwierzyli, podobnie jak w *Apokalipsie* otrzymują czarne piętno na czole. Oczywiście pociecha Antychrysta jest fałszywa, ku przerażeniu jego wyznawców okazuje się, że śmierć ich omija, że razem z innymi będą oczekiwali czasu sądu.

3. Przekreślone zostają dwa kościoły wyrosłe z przesłania biblijnego. Żydowską synagogę reprezentuje tu zmartwychwstały Eliasz. *Apokalipsa* nie wspomina Eliasza, choć utożsamia się go z postacią jednego z dwu świadków (Ap 11, 3-13). W misterium Rydla proroka zabija Kain przybywający wraz z Antychrystem. Uosobieniem Kościoła chrześcijańskiego jest papież, bezradny wobec ludzkich nieszczęść w dniu Sądu. Bóg nie słucha próśb Kościoła, umierający świat zaprzecza tezie o zbawczej misji Chrystusa. Papież zostaje tu zabity pocałunkiem przez drugiego z towarzyszy Antychrysta – Judasza. Zjednoczenie z Chrystusem okazuje się możliwe jedynie poprzez śmierć, która – w tym przypadku już możliwa – będzie, w jakiejś mierze, nagrodą za wiarę.

4. Ludzie pozostają sami wobec grozy wydarzeń, zastygają w oczekiwaniu na sąd: „stoją martwi, ślepi, głusi i niemi, z rozwartymi ustami, z głowami zadartymi w górę"[28]. Jedyną orędowniczką pozostaje, pokazywana na jasełkowy sposób, Matka Boska zasłaniająca ziemię „szatą z łez"[29] i prosząca o litość. Nie wiadomo, czyj głos odpowiada z

---

[23] Tamże, s. 10.
[24] Tamże, s. 11.
[25] Tamże, s. 12.
[26] Tamże, s. 15.
[27] Tamże, s. 16.
[28] Tamże, s. 20.
[29] Tamże, s. 20.

nieba: „Jam jest Sprawiedliwość i Miłosierdzie"[30]. Jest to znak rozpoczęcia sądu, Rydel nie dopowiada: przez samego Boga czy przez Chrystusa. Skłaniałby się zatem autor w finale swego dzieła do jakiejś postaci teodycei, odbudowując ludowo-katolicką wiarę w możliwość odkupienia świata. Pośród zbawionych będą wszakże jedynie Ci, którzy nie zawierzyli pokusom Antychrysta, którzy wytrwali w swej wierze w miłosierdzie Chrystusa. Słusznie zauważa Lesław Tatarowski: „Tak oto z modernistycznej rekwizytorni grozy wyprowadza Rydel zakończenie na miarę moralitetu"[31].

Kształt artystyczny poematu Rydla każe przyznać rację Włodzimierzowi Boleckiemu, dla którego młodopolska sztuka, zwłaszcza w wariancie secesyjnym, nieświadomie zbliżała się do groteski, czy też „była w całości niemal groteskowa"[32]. Deformacja rzeczywistości w poemacie dramatycznym Rydla ma swe źródło w głębokim rozdźwięku, jaki powstał między człowiekiem a światem, który zaczął być odczuwany jako obcy, nieprzyjazny, chaotyczny. Rzeczywistość zaczęła tracić swój fundament aksjologiczny, degradując ludzkie marzenia o jakiejś postaci rozumnego, transcendentalnie lub choćby etycznie uzasadnionego ładu. Kosmiczna zagłada w Rydlowskim *Dies irae* ociera się o kicz, mimowolną i nie zamierzoną karykaturę biblijnej *Apokalipsy*. Ułomna rzeczywistość otrzymuje taką zagładę, na jaką zasługuje. Tracący wyjątkowość wśród stworzeń człowiek ulega reifikacji, współtworząc wraz ze stworzeniami ziemskiej i nadnaturalnej proweniencji „bestiarium modernistycznej groteski"[33]. Wbrew logice tekstu, jednoznacznie pesymistycznego, w finale pisarz szuka ocalenia w tradycyjnej ludowej wierze, widząc szansę odbudowy duchowego porządku nie tyle nawet w postaci Chrystusa, co w, pokazywanej z całą szopkową naiwnością, Matce Boskiej. Mimowolnie groteskowa zagłada otrzymuje moralitetowy finał, wzięty z religijnego oleodruku czy ludowej „malowanki na szkle" – wzniosły na groteskową właśnie miarę.

Do modernistycznego nurtu fascynacji *Apokalipsą* należy również *Dzień dzisiejszy* (1901) – poemat prozą mniej znanego lwowskiego poety Stanisława Barącza[34]. Jest to także przykład „gotyckiej secesji", choć brak tu, znamiennej dla misterium Rydla, naturalistycznej dosłowności. Tekst w sposób swobodny inspiruje się *Biblią*, zagłada świata jest przedstawiona w symbolicznych obrazach jako kosmiczny kataklizm. W wyobrażonym teatrze grozy „archanielskie trąby" prowokują „igrzysko rozpasanych żywiołów"[35], które niszczą nie tylko ludzką cywilizację, także całe życie na ziemi. Zatrzymał się czas, „słońce runęło w otchłanie rozkołysanych ciemności", gwiazdy „leciały chmurą róż promienistych", „spadały grzywiaste komety"[36], tworząc

---

[30] Tamże, s. 20.

[31] L. Tatarowski, dz. cyt., s. XVI. Identycznie odczytuje finał Rydlowego misterium W. Kaczmarek (dz. cyt., s. 111).

[32] W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, w: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 116.

[33] Tamże, s. 122.

[34] Tekst drukowany w tomie *Impresje*, Lwów 1901, jest, jeśli wierzyć autorowi, „fragmentem większej całości". Istotnie utwór kończy się w momencie rozpoczęcia przez Chrystusa sądu nad zmartwychwstałą ludzkością.

[35] Tamże, s. 54.

[36] Tamże, s. 56-57.

preludium dla zmartwychwstania, wyobrażonego zresztą w poetycki sposób, jak najdalszy od Rydlowskiego turpizmu:

> [...] powierzchnie ziemi i ciemne topiele jęły się roić od seledynowych światełek, jakoby od nieprzeliczonych mnóstw błędnych ogników. Były to dusze wszystkich zmarłych na wszystkich lądach i morzach, od stworzenia aż do końca świata.[37]

Całość przypomina, jak pisze Teresa Walas, rodzaj „żmudnych ćwiczeń poetyckich”[38], choć trzeba dodać, że normę stylistyczną wyznaczają tu nawet nie poematy prozą Przybyszewskiego, co wciąż jeszcze wizyjne teksty romantyków, przede wszystkim Krasińskiego. Unika Barącz szeregów epitetów czy zestawień synestezyjnych, znamiennych dla młodopolskiej poetyki. Metaforyzuje swój tekst, chętnie sięga po zabieg personifikacji i animizacji, buduje porównania homeryckie. Chce naśladować uroczysty język *Biblii*, co sprawia, że pisze długimi, wielokrotnie złożonymi, inwersyjnymi zdaniami, często zaczynającymi się od spójników, z lekka archaizując słownictwo czy formy gramatyczne. Na przykład:

> I wszystkie trzy [wichry] ruszyły przeciw sobie z ogromnym impetem, a gdy się zwarły, wszczął się wielki zamęt i rósł w chaos straszliwy i powstał szum przeciągły złowrogi podobny do łoskotu wzburzonego morza, kiedy przerwawszy tamy spienionymi odmęty walił się w doliny, lub do głuchego rumotu usuwających się gór piaszczystych.[39]

W gotyckiej scenerii grozy umieszcza autor Chrystusa, pokazanego w ludzkiej, choć wyolbrzymionej postaci, ubranego w niezwykłą biel, która kontrastuje z ponurym tłem zniszczonej ziemi. W obrazie tym w symboliczny sposób zdaje się poeta, który w dzieciństwie stracił wzrok, zapisywać swoją tragedię: „A w głębi doliny na wzgórzu, przyodzian w szaty tak olśniewającej bieli, że ich blasków żadne ziemskie oko znieść by nie mogło, czekał Chrystus”[40]. Apokaliptyczny Sędzia naszkicowany został jako emblematyczna postać uosabiająca doskonałość, mądrość, sprawiedliwość, miłość, miłosierdzie. Korona cierniowa nie tyle jest tu znakiem męczeństwa, co chwały, świadectwem zwycięstwa nad ludzką słabością i śmiercią. Jest Chrystus właściwym Bogiem, czy może tym, który zinterioryzował na Nietzscheański sposób moc Boga: „wola boża rozrosła się w ramionach Jego”. Zjawienie się Chrystusa rozładowuje grozę, spodziewany Sąd nie budzi już lęku. Całość symbolicznego obrazu zastyga w plastycznej wizji oczekiwania wszystkich zmartwychwstałych – zbrodniarzy i świętych – na „ciepło rajskiego słońca”[41], jakie obiecuje pogodna twarz Zbawiciela.

Dzień ostateczny Barącza nie niepokoi jakimiś szczególnymi znaczeniami i, co jest wyjątkowe na tle młodopolskich wizji apokaliptycznych, nie wykracza właściwie poza rudymenty katolickiego katechizmu. Jest jedynie poetycką, plastyczną impresją (jak zresztą sugeruje tytuł tomu, w którym tekst został zamieszczony), fantazją na eschatologiczne tematy, która, zwłaszcza w postaci miłosiernego Chrystusa, wycisza odczuwany na dekadencki sposób dramat ludzkiej egzystencji. W inny sposób klimat schyłkowej melancholii przełamują powstałe na przełomie XIX i XX wieku teksty

---

[37] Tamże, s. 58.
[38] T. Walas, dz. cyt., s. 157.
[39] S. Barącz, dz. cyt., s. 54.
[40] Tamże, s. 60.
[41] Tamże, s. 60.

poetyckie Jerzego Żuławskiego, Edwarda Leszczyńskiego, Włodzimierza Perzyńskiego. Tu coraz częściej w formie zdyscyplinowanej, inspirującej się parnasistowskimi wzorami, unikającej bezpośredniego wyrazu, pojawiają się znaki, charakterystycznej już dla odczuwania ekspresjonistycznego, rewolty.

Na cykl poetycki *Dies irae* Żuławskiego, wydany w 1 tomie *Poezji* (1908), opatrzony datą powstania: 1898, składa się dziewięć sonetów. Poeta nie mówi wprost, skrywając osobiste emocje pod warstwą obrazu i oddając głos tłumowi zmartwychwstałych, oczekujących na Sąd ludzi. W obrazowaniu Żuławski sięga po ostre środki wyrazu, granica między normą naturalistyczną, znamienną dla Rydla, a ekspresjonistyczną, wyrastającą z inspiracji późną twórczością Słowackiego i zapowiadającą Kasprowicza, pozostaje płynna. W wizji Żuławskiego „wpół-zgasłe" słońce oświetla „krwawe bagnisko" zniszczonej ziemi. Śmierć wśród stosów trupów, „przestraszona swym dziełem", ociera krew z „paszczęki wilczej"[42]. Turpistyczną postać otrzymuje obraz zmartwychwstania:

> [...] ziemia się poryła wraz w głębokie skiby,
> wyrzygując z wnętrzności dawno zmarłe ciała.
> [...]
> Rzeka trupów bezbrzeżna grzmiała! A wciąż świeże
> tłumy zewsząd spływały, rosnąc co godzina,
> aż ląd się cały pokrył mrowiem.[43]

Wszystko to rozgrywa się w krwawych blaskach „złowieszczego światła" i przy dźwiękach „trąb miedzianych"[44]. Na tle tak przedstawionego koszmaru ziemskiego piekła rysuje się tu oleodrukowy, ocierający się o dewocyjny kicz obraz nieba. Zjawiający się Bóg ubrany jest „w skrzepłe [...] pioruny", zaś anielski orszak ukazuje się w kwiatach, w „ulewie rzęsistej" gwiazd, „złotym deszczu" [45] motyli, w barwach tęczy, zorzy i słońca jednocześnie.

Zapowiedziany przez archanioła Sąd ulega wszakże odwróceniu, to człowiek zaczyna oskarżać Boga za dar życia. Świat, co podkreślają ludzie „bólem zuchwali, rozpaczą szaleni"[46], powstał z Bożej pychy, na chwałę Bogu, który zachował dla siebie prawo osądzania ludzkich postępków. Człowiek skazany na życie, zbudowany ze złej materii jest słaby, ze swej natury skłonny do upadku, grzechu. Najgorszym z darów Boga jest świadomość, przynosząca z jednej strony – nigdy nie zaspokojone pragnienie szczęścia, z drugiej – poczucie grzechu.

Orędownikiem cierpiącej i pozbawionej nadziei zbawienia ludzkości pozostaje Chrystus, który nie zstępuje, jak w biblijnym pierwowzorze (i jak było u Rydla i Barącza) z Nieba, lecz wychodzi z „tłumu skazanych"[47]. Co prawda oskarżenia wobec Boga formułuje sam człowiek, Chrystus milczy, „w skrwawionej cierniowej koronie", z „boleścią wieków"[48] wypisaną na twarzy pozostaje symbolem tragizmu ludzkiej egzystencji. Interioryzując w sobie cierpienia ludzkości – jest niemym wyrzutem Bo-

[42] J. Żuławski, *Dies irae*, w: *Poezje*, t. 1, Lwów 1908, s. 155.
[43] Tamże, s. 156-156.
[44] Tamże, s. 157.
[45] Tamże, s. 158.
[46] Tamże, s. 161.
[47] Tamże, s. 163.
[48] Tamże.

skiego sumienia. Żuławski podkreśla, iż to w męce Golgoty skupił się właściwy los ludzkości. Istotą życia, którego symbolem jest pozbawiony soteriologicznej perspektywy krzyż, pozostaje cierpienie, jedynym pewnikiem okazuje się śmierć. Chrystus będzie jakoś chyba także personifikacją ludzkiej natury, ułomnej, niezdolnej do świętości. Z tego zapewne powodu umieszcza go poeta w tłumie potępionych. Źle zaprojektowany świat nie może być zbawiony, nie zasłużył jednak także na Apokalipsę. Sąd zostaje odwołany, „Bóg opuścił rękę”[49], przeznaczeniem świata pozostaje dalsze trwanie w kalekiej postaci. Błędne koło istnienia nie zostaje przekroczone, raz powołanego do istnienia życia nie można przekreślić. Powracają tu pesymistyczne myśli z poematu *Lotos,* człowiek uwięziony pozostaje w żelaznej klatce, w „lichym domku”[50] swojego ciała, jego przeznaczeniem jest ziemskie trwanie. W tekstach późniejszych, w *Erosie i Psyche* – wyzwoleniem dla świata stanie się ubrana w rajską postać nicość, w *Starej Ziemi* – po wolność sięgnąć będzie mogła świadoma jednostka, dzięki swej woli zdolna przezwyciężyć własne przywiązanie do świata i życia. W utworach, które pisał Żuławski w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, które określa jeszcze dekadencki z ducha pesymizm, człowiek – uosobiony w smutnej i bezradnej postaci Chrystusa – skazany jest na życie określone przez cierpienie, bez nadziei na jakiekolwiek zbawienie.

Dies irae Leszczyńskiego (z debiutanckiego tomu *Poezje,* 1901) jest przede wszystkim chyba przykładem formalnej wirtuozerii poety-parnasisty. Jest to sonet o ciekawym, rzadkim układzie rymów: abba, abba (przy czym czterokrotnie rymują się pary słów: „snopy”, „stropy”, „stopy”, „okopy” oraz „dróg”, „trwóg” i dwukrotnie powtórzone – „olbrzym-bóg”[51]), cde, dec. Nieregularny czterostopowiec sylabotoniczny (z dominującą rolą peonu trzeciego i amfibrachu) tworzy wrażenie niespokojnej muzyki sfer, której dynamikę zwiększa kataleksa w kilku wersach. Jest to przykład liryki opisowej, w której, zgodnie z parnasistowską normą, emocje podmiotu ukryte są pod warstwą obrazu.

Utwór pozostaje jak najdalszy od naturalistycznej dosłowności. Apokalipsa dokonuje się w skali kosmicznej, zagłada dotyka całego wszechświata. Człowiek, na barokowy sposób zagubiony w kosmosie, nie zajmuje tu jakiegoś uprzywilejowanego miejsca. Trudno byłoby nawet mówić o sądzie, cały akt zniszczenia jest, jak w *Przebudzeniu Jehowy* Tetmajera, aktem niezrozumiałej woli Stwórcy, który otrzymuje nawet nie tyle starotestamentową, co pogańską jeszcze z ducha postać. Jest władającym piorunami „olbrzymem-bogiem”, pierwotną siłą sprawczą ukrywającą się w „przepastnych głębinach nieba”[52], odnajdującą w dziele zniszczenia potwierdzenie

---

[49] Tamże.

[50] Tenże, *Lotos,* w: *Poezje,* t. 2, Lwów 1908. Po raz pierwszy poemat był drukowany w tomie: *Poezje,* II, Warszawa 1900. M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski,* w: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele,* Kraków 1994) twierdzi, iż *Lotos* przynosi pewną rehabilitację ciała, będącego „więzieniem”, choć także „lichym domkiem”, który dusza „nauczyła się szanować”. Wydaje się jednak, iż zarówno w *Lotosie,* jak i w *Dies irae* świat jest złą koniecznością, największym pragnieniem świadomego swej duchowości człowieka pozostawałoby, jeżeli to w ogóle jest możliwe, przekroczenie ograniczeń cielesnych. Piszę o tym w tekście: *Jerzego Żuławskiego „światło ze Wschodu”,* w: *Modernistyczny wizerunek człowieka,* red. J. Szcześniak i D. Trześniowski, Lublin 2001.

[51] E. Leszczyński, *Dies irae,* w: *Wybór poezji,* opr. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 72.

[52] Tamże.

własnej mocy. Egoistyczny Stwórca zdaje się zazdrościć życia światu, który sam przecież stworzył.

Tak jak los człowieka wpisany został we wszechświat, tak obrońca istnienia – Chrystus – otrzymuje kosmiczną postać. Sytuowany po stronie świata i życia jest siłą zdolną przeciwstawić się destrukcji, odwrócić zagładę. Oto strach „olbrzyma-boga", który spostrzega kres swojej potęgi:

[...] obrazem zniszczenia chcąc upoić wzrok,
Odwrócił się... a lęk mu źrenice rozszerzył,
Bo oto szły ku niemu zmartwychwstałe słońca.

Chrystus, któremu przypisana została słoneczna symbolika, jest tutaj istotą, esencją życia, fundamentem prawa odradzania się, które przeczy władzy śmierci. Jest bez wątpienia częścią kreacyjnej boskiej siły, która wbrew intencjom samego Boga stoi na straży wieczności życia. Zmartwychwstanie słonecznego Chrystusa dokonuje się tu na przekór intencjom Boga i niweczy jego apokaliptyczne plany. Podobnie jak Żuławski, potwierdza Leszczyński, że raz powołany do istnienia świat okazuje się niezniszczalny, choć zdaje się inaczej waloryzować życie. Staje się ono autonomiczną wartością[53].

Parnasistowska atmosfera określa też zawartość wiersza Władysława Perzyńskiego *Sąd* (1901). Brak tu tej dbałości o strukturę, jaka cechowała sonet Leszczyńskiego, tekst tworzą cztery dość tradycyjne kwartyny, pisane nieregularnym sylabowcem. Poeta określa się tu wszakże w roli beznamiętnego obserwatora, który myśli poprzez historyczne analogie, czy też, bezpośrednio nawiązując do tez Renana, widzi w *Apokalipsie* dzieło zrodzone w konkretnych okolicznościach historycznych. Apokaliptyczna zagłada to prześladowania pierwszych chrześcijan, świat to płonący Rzym, Bóg-Sędzia to Neron. Unika wszakże Perzyński konkretów, pokazuje zagładę w kosmicznym wymiarze, odbierając jej werystyczną dosłowność („ziemia, martwa bryła lodu, spadnie na słońce"[54]). Apokalipsa okazuje się u poety faktem oczekiwanym, jakimś rodzajem zadośćuczynienia za życie; pisze poeta: „Chciałbym widzieć ten dzień, w którym umrze świat"[55].

Uderzający jest brak w wizji Perzyńskiego postaci Chrystusa. To Bóg jest tu Sędzią, choć trzeba zwrócić uwagę, iż Jego wizerunek zbudowany został z niekonsekwencji. W strofie drugiej i trzeciej jest On kwintesencją wyobrażeń starotestamentowych, jako siedzący na królewskim tronie „Neron-Bóg", ze stopami opartymi na słońcu, rozpoczyna Sąd – „na łzy i skargi głuchy"[56]. W strofie czwartej potrafi już jednak przebaczać „najcięższe i najkrwawsze grzechy"[57]; zmienia się z budzącego lęk egzekutora prawa w miłosiernego i wielkodusznego Opiekuna. Bóg Perzyńskiego „z goryczą uśmiecha się do siebie nad sobą"[58], świadomy, jako Stwórca, własnej odpo-

[53] Pewności wiecznego odradzania się życia nie ma w innym wierszy Leszczyńskiego z tego samego zbioru *Poezji*. Utwór *Miserere,* utrzymany w tonacji zapowiadającej już ekspresjonizm Kasprowicza, stawia Bogu pytania o sens istnienia i władzę śmierci („Ja chcę wiedzieć, co tam jest,/ Za tym ciemnym śmierci brzegiem", tamże, s. 63). Zapisane tu zostaje przekonanie, iż człowiekowi postawionemu wobec nieprzeniknionych wyroków Bożych pozostają jedynie słowa bezsilnego, choć wykrzyczanego protestu.

[54] W. Perzyński, *Sąd,* w: *Poezje,* Warszawa 1923, s. 53.

[55] Tamże.

[56] Tamże.

[57] Tamże.

[58] Tamże.

wiedzialności za zło, grzech, upadek człowieka. Jego mądrość płynie z Ziemi, z właściwego rozpoznania natury rzeczywistości. Ten Bóg, wrażliwy na ludzkie łzy, zamyka w sobie wiedzę i doświadczenie Chrystusa. Jego natura jest dwoista; potrafi On być siejącym zniszczenie złowrogim despotą i pełnym miłości, ewangelicznym orędownikiem życia. Te dwie strony Boga symbolizowane są przez „aniołów płacz" i „szatanów bluźniercze śmiechy"[59]. Bóg potrafi być dobrem i złem, Neronem i Chrystusem. Oskarżycielski ton ulega w finale wyciszeniu, Bóg sprowokowany ludzkimi skargami pokazuje Chrystusową twarz miłości.

Problematyka eschatologiczna najpełniej wybrzmieć mogła w tekstach mieszczących się w ramach światopoglądu ekspresjonistycznego. Wizyjność *Apokalipsy* doskonale przystawała do normy ekspresjonizmu, ze swej natury zrewoltowanego, szukającego odpowiedzi na fundamentalne, etystyczne pytania i przekładającego idee na sceny z teatru wyzwolonej wyobraźni. Obraz Sądu Ostatecznego pojawia się w na poły sennej, halucynacyjnej wizji psychotycznego, nie nazwanego z imienia bohatera powieści Stanisława Przybyszewskiego *De profundis* (wersja niemiecka: 1895, polska: 1900)[60]. Przeżywając kazirodczą miłość do siostry, poddaje się namiętności, pogłębiającej neurozę, nawet popychającej na granicę obłędu. Bohater nie tyle nawet przeżywa swoje uczucie jako grzech, ile ma świadomość jego napiętnowania przez świat i jego reguły. Prefreudowskie *super ego* zmusza tu do wyparcia się miłości, rozpoznawanej jako występek i zło[61]. Chore *libido*, zapełnione przez mechanizm wyparcia, tworzy senną, choć bardzo ukonkretnioną wizję, wyobrażoną z dużą dozą sensualnego weryzmu, w której na miłosną noc spędzoną z kobietą (siostrą?) nakłada się obraz Apokalipsy, wyobrażonej jako konwulsyjna, bratobójcza walka potępionej ludzkości:

> I widział błędne korowody tysiąca ludzi, smaganych wściekłą ekstazą zniszczenia, a nad nimi niebo, co ziało zarazą i ogniem. Widział jak te nędzne kreatury wiły się i skowyczały w piekielnych szałach bytu; widział plecy poorane, pocięte w kawały rzemieniami i żelaznymi prętami, całą ludzkość widział oszalałą, opętaną z natchnionym obłędem w zezwierzęconym oku.[62]

Leitmotivem obrazu są, cytowane po łacinie, słowa antyfony maryjnej, która zwykle towarzyszy pogrzebom: „Do Ciebie wzdychamy, wygnańcy, synowie Ewy. Jęcząc i płacząc na tym łez padole"[63]. Z tym, że pieśń ta ma w *De profundis* charakter dramatyczny, wyzbyta nadziei zbawienia jest zaledwie bezskutecznym wołaniem o miłosierdzie. Wizja świata Przybyszewskiego, zwłaszcza w okresie berlińskim, zakładała, jak wiadomo, gnostyckie w swej istocie rozdzielenie pierwiastka duchowego i złej materii, wykreowanej i kierowanej przez pierwotną „chuć". Podobnie jak w *Lotosie* Żuławskiego i tutaj nie można zbawić ciała świata. Człowiek pozostaje tu duchowym wygnańcem, skazanym na istnienie w rzeczywistości będącej jedynie „ułudą, mają, która służy celom płci"[64]. Patrząc w głąb siebie, odkrywa własne *mare te-*

---

[59] Tamże.

[60] M. Popiel (*Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 39-40) zwraca uwagę, iż bohater *De profundis* wykazuje „liczne objawy psychozy: permanentny lęk, halucynacje, mieszanie snu i jawy"; jest zagubiony „w rzeczywistości i we własnym świecie duchowym".

[61] O analogiach między Przybyszewskim a Freudem zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 47-127.

[62] S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1922, s. 48.

[63] Tamże, s. 48-49.

[64] E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy". Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 51.

nebrarum, morze namiętności, popędów, których domaga się życie, a które tłumione są przez kulturowe normy. Efektem są koszmary senne, halucynacje, jak właśnie wizja Sądu Ostatecznego w przypadku bohatera *De profundis.*

Raz tylko wspomniany tu został Chrystus: „Jakby się niebo roztworzyło a syn człowieczy zstąpił na ziemię, by sądzić sprawiedliwych i złych"[65]. Dość wyjątkowo zatem na młodopolskim tle przypisuje Przybyszewski Chrystusowi rolę apokaliptycznego Sędziego. Podobnie jest co prawda u Barącza, ale tam człowiek pokładał nadzieję w Chrystusowym miłosierdziu. U Przybyszewskiego Chrystus stoi na straży moralnego prawa. Wytłumaczenia mogą być dwa. Albo Sędzia z *De profundis* jest duchową doskonałością, gnostyckim eonem, którego obecność silniej jeszcze obnaża kaleką naturę świata, zagubionego w obsesjach cielesnych namiętności. Albo też, co chyba jest bardziej zasadne, należy on do wyobrażeń ludzkiej kultury, jest etycznym fałszerstwem, które wyostrza poczucie grzechu i pogłębia duchową alienację człowieka.

W wizji Apokalipsy pozbawionym obrońcy ludziom pozostaje u Przybyszewskiego bezsilny, choć także „ochrypły wściekłością krzyk: Zbrodniarzu! Za co nas karzesz, zbrodniarzu?"[66]. Adresatem oskarżenia jest zarówno Bóg, zły Demiurg, Schopenhauerowska Wola, uosobienie „chuci", jak i Chrystus, czy też jego ziemskie przedstawienie. Wolność od istnienia może zdobyć człowiek wbrew takiemu Bogu, poza Nim i poza światem przez niego stworzonym. Pierwszym krokiem na drodze do duchowego wyzwolenia jest poznanie własnego mrocznego wnętrza. W jakiejś mierze ponury obraz Apokalipsy pełni tu rolę Pascalowskich ciemności, koniecznego doświadczenia, które poprzedza jakiś rodzaj mistycznego światła. Szansy czysto duchowej androgynii, miłości doskonałej, przekraczającej barierę cielesności, bohater *De profundis* nie potrafił wykorzystać. Słaby, neurotyczny nie zdołał przeciwstawić się ani woli życia, ani obwarowanemu normami kulturowymi światu. Obraz Sądu Ostatecznego z wizerunkiem karzącego Chrystusa pozostał symbolem jego klęski.

Najgłośniejszym i z pewnością najdojrzalszym artystycznie spośród młodopolskich Sądów Ostatecznych jest Kasprowiczowski obraz z *Dies irae* (z tomu *Ginącemu światu,* 1901)[67]. Zarówno tu, jak i w pozostałych „hymnicznych" utworach Kasprowicza bohaterem jest człowiek, zwyczajny, mały, jeden z wielu, przeżywający poczucie absurdu istnienia, buntujący się przeciw swemu losowi, pozbawiony prometejskiej wielkości. Jest to bezimienny reprezentant ludzkiego losu ze *Święty Boże,* wypędzony z Raju Adam z *Dies irae,* człowiek składający spowiedź w imieniu całego świata w *Mojej pieśni wieczornej,* wyrażający powszechną tęsknotę religijną w *Salve Regina.* Ludzkie emocje kierują Salome czy Judaszem, postaci świętych – Franciszka i Marii Egipcjanki – dalekie są od jednoznaczności średniowiecznych legend, co obrazuje trudną drogę do czystości i zbawienia. Przestrzenią hymnicznych zdarzeń jest, na ekspresjonistyczny sposób, świat ludzkiego wnętrza, a centralną rolę gra tu, ocierająca się o histerię czy obłęd, ludzka psychika. Sąd Ostateczny rozgrywa się, podobnie jak u Przybyszewskiego, w ludzkiej wyobraźni, interioryzacji podlegają wszystkie zbrodnie, grzechy, nieszczęścia i nadzieje ludzkości. Zwrócony w stronę swej świa-

[65] S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 48.
[66] Tamże, s. 49.
[67] Pierwodruk tekstu miał miejsce w krakowskim „Życiu" w 1899 roku.

domości człowiek rozmawia z własnymi fantazmatami, niejednoznacznymi, wciąż dookreślanymi na nowo – Bogiem, szatanem, Chrystusem.

Dla człowieka-Adama Bóg pozostaje, co znów każe szukać analogii z Przybyszewskim (a także Żuławskim), gnostyckim Demiurgiem, który wyłonił się, jak i człowiek, z doskonałej prajedni. W *Mojej pieśni wieczornej* poeta pisze: „On był i myśmy byli przed początkiem"[68]. Bóg pozostaje jedyną przyczyną sprawczą („Sam z siebieś powstał"[69]) i na panteistyczny sposób obecny jest w dziele Stworzenia – w harmonii i ładzie („Tyś, Boże, ziarnem i kłosem, i listkiem"[70]) oraz w kataklizmach, pojmowanych jako akty gniewu („głos Twój [...] trzęsieniem ziemi ogłasza Twe wieści"[71]). Bóg, beznamiętna Wola, jest głuchy na cierpienie, skargi, także modlitwy swego stworzenia. Z ludzkiego punktu widzenia jest źródłem dwu antagonistycznych ziemskich sił, Dobra i Zła, które u kosmicznego kresu rozpłyną się na powrót w nicości:

> Dwujęzycznego smoka,
> Szatana o trzech grzbietach zwalczył w wielkim boju
> archanioł pański Michał, i zginął w otchłani.[72]

Rozumiany na gnostycki sposób Bóg, wyprowadzając świat z nicości, znajdując dla niego tak niedoskonałą materialną i cielesną formę, musiał wszakże przewidzieć konieczność grzechu, immanentnego warunku istnienia. Pierworodny bunt Adama przeciw Stwórcy był w jakieś mierze pozorny, raczej przez Niego założony i oczekiwany. Był to dla człowieka akt poznania swej natury – odkrycia własnego ciała. Ludzkim grzechem stała się więc sama akceptacja (stworzonej przecież przez Boga) materialnej rzeczywistości, zgoda na prokreację, w jakiejś mierze więc – naśladowanie Demiurga, przyjęcie Jego twórczych kompetencji. Grzech człowieka okazywałby się niczym innym, jak powtórzeniem genezyjskiego grzechu Boga, który dał fizyczną postać życiu. Źródeł istnienia należałoby doszukiwać się wyłącznie w rozpuście, dającej rozkosz tworzenia. U Przybyszewskiego erotyzm mógł stawać się drogą do mistycznej i androgynicznej unii kochanków, u Kasprowicza ma charakter witalistyczny i przy tym jednoznacznie zły. Orgiastyczny dreszcz jest tu prowokowany przez świadomość dawania życia, przez odkrywanie w sobie siły tworzenia. Człowiek jest tak samo grzeszny jak Bóg, dlatego też Adam z *Dies irae* oskarża:

> Ojcze rozpusty! Kyrie eleison.
> Nic, co się stało pod sklepem niebiosów,
> bez Twej woli się nie stało! [...]
> Przyczyno grzechu [...].[73]

Każde nowe istnienie powstaje w seksualnie pojętym grzechu. Siła popędu ujawnia się w cielesnej namiętności, silnej zwłaszcza w mizoginicznie rozumianym pierwiastku kobiecym, o czym przekonuje obraz Ewy „wieczyście żartej płomienistą żądzą", „z padalcem grzechu u swych białych stóp"[74]. Przekleństwo grzechu jest wa-

[68] J. Kasprowicz, *Moja pieśń wieczorna,* w: *Pisma zebrane,* pod red. J.J. Lipskiego i R. Lotha, t. 4: *Utwory literackie,* opr. R. Loth, Kraków 1984, s. 115, 116.
[69] Tamże, s. 120.
[70] Tamże.
[71] Tamże.
[72] Tegoż, *Dies irae,* w: dz. cyt., s. 81.
[73] Tamże, s. 82.
[74] Tamże, s. 73.

runkiem trwania świata, każda miłość prowadzi do powtarzania grzechu pierwszych rodziców i grzechu samego Boga. Pisze Kasprowicz: „Niewiasta z rozpaczliwym krzykiem rodzi dziecię, Ty duszę jego grzechu oblewasz hyzopem"[75]. Winą główną człowieka, za którą nieustannie musi pokutować, byłoby przywiązanie do życia; karą jest cierpienie, wzmacniane przez poczucie absurdu istnienia i strach przed kresem. Kasprowiczowska apokalipsa, oskarżając Boga o złą konstrukcję świata, inaczej niż u Żuławskiego, nie zdejmuje odpowiedzialności z człowieka, który pozostaje, jak Bóg-Konieczność, współwinny istnieniu[76].

Apokaliptycznej zagładzie towarzyszy świadomość samotności człowieka wobec Bożego gniewu: „bez obrońcy staniem sami"[77]. Inaczej niż u Żuławskiego – Chrystus przestaje być orędownikiem człowieka. Zredukowany przez Kasprowicza do symbolu „głowy owiniętej cierniową koroną"[78] – zapisuje fatalizm ziemskiej egzystencji. Jego Pasja, której przydaje poeta kosmiczny wymiar, wciąż trwa. Jest tu zarówno rozpaczliwym potwierdzeniem absurdu istnienia, jak i symboliczną figurą Konieczności kary za grzech[79]. Choć Chrystus pozostaje Bożym wyrzutem sumienia, to zbawienie świata, odkupienie ludzkich grzechów nie jest możliwe. Jest Chrystus lepszą cząstką Stwórcy, która współtworzy istnienie wraz ze złem, uosobionym w postaci szatana. Chrystusowa męka uzmysławia zaledwie przekleństwo ziemskiego losu, zamkniętego w pułapce cierpienia. Dlatego też kosmicznej Golgocie towarzyszą „miliardy krzyży"[80]. Zauważa Wojciech Gutowski: „Przegrana Chrystusa powoduje, że ludzkość <zmartwychwstaje> ku męce, śmierci i nicości"[81]. Powołani na Sąd ludzie niosą tu swoje krzyże, krzyż symbolicznie określa sens istnienia, cierpienie wyzbyte zostaje walorów oczyszczających czy nawet uszlachetniających, pozostaje nieusuwalnym złem, jak samo życie. Zaskakującym skutkiem kosmicznej Pasji jest odwrócenie apokaliptycznych ról: to człowiek zaczyna litować się nad cierpiącym Chrystusem „O Głowo, [...] nie patrz na boleść i zbrodnię"[82]. Fatalizm ludzkiej egzystencji pogłębia obraz samego Sądu, który rozpoczyna Bóg, kładąc rękę na „głowie Boleści, na niezmierzonej, cierniem opasanej Głowie"[83], wskazując na to, co nieuniknione – cierpienie i, być może ostateczną, śmierć[84]. Alternatywą wobec istnienia złego świata może być jedynie poapokaliptyczna

---

[75] Tamże, s. 79.
[76] Zob. J.J. Lipski, dz. cyt., s. 268.
[77] J. Kasprowicz, *Dies irae*, s. 69.
[78] Tamże, s. 69, 70, 71. Także: „Głowa w cierń uwieńczona" (s. 72), „owinięta cierniem Głowa" (s. 74), „cierniem opasana Głowa" (s. 79), „Głowa boleści" (s. 79), „Głowa przepasana cierniową koroną" (s. 80). G. Igliński (*Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach" Jana Kasprowicza*, Olsztyn 1996, s. 119-123) dostrzega tu nawiązania do legendarnej chusty Weroniki, częstego motywu w sztuce chrześcijańskiej.
[79] Pisze Igliński (dz. cyt., s. 125); „Chrystus jest tutaj symbolem bytu wypełnionego cierpieniem i śmiercią, jest kwintesencją życia. [...] Życie jest równoznaczne tutaj z ukrzyżowaniem [...]".
[80] J. Kasprowicz, *Dies irae*, s. 76.
[81] W. Gutowski, *Walka o Chrystusa*, w: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 239; Zob. także: tenże, *Symbolika pasyjna w twórczości Jana Kasprowicza*, w: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze XX wieku*, Toruń 1994, s. 54-56.
[82] J. Kasprowicz, s. 71.
[83] Tamże, s. 79.
[84] G. Igliński (dz. cyt., s. 131) proponuje trzy możliwe odczytania tej sceny: „Bóg 1. błogosławi cierpienie i śmierć, skazuje świat na los Chrystusa; 2. składa samemu sobie ofiarę z własnego Syna i przenosi nań winę (a więc karze samego siebie, sam zwisa na krzyżu); 3. przekazuje swojemu Synowi władzę nad światem,

nicość, bliska wyobrażeniom starotestamentowego *szeolu,* wyrażona tu w solipsystycznym wyznaniu człowieka: „Bo cóż być może, jeślim ja zginął?..."[85].

Ekspresjonistyczno-wizyjny charakter ma *Dies irae* Tadeusza Micińskiego, tekst nie drukowany za życia poety, powstały zapewne około 1902 roku, wydany w 1925 z rękopisu przez Artura Górskiego, z adnotacją – „fragment". Jest to rodzaj dramatu poetyckiego, na który składa się szereg scenek, przeplatanych didaskaliami, w których, obok uwag „inscenizacyjnych" (choćby: „z podziemnych ogrodów Getsemańskich wyszły chóry potępionych"[86]), znaleźć można także bezpośrednie zwroty poety-wizjonera, zapisującego objawienie mistyka: „widziałem nieprzebrane mnóstwo zmarłych", „ujrzałem pogrzeb"[87]. Groza Sądu Ostatecznego dotyka w tekście Micińskiego wszystkich ludzi, potępienie i zagłada zdają się być, jak u Żuławskiego i Kasprowicza, powszechne. Piętnowana jest tu ludzka pycha, skłonna hołdować ziemskiej, iluzorycznej potędze, uosobionej w postaciach władców – Cezara i Kserksesa. Kara spotyka bezimienną królową, która, wyznając winy i prosząc o litość, zostaje, jak Maria Antonina, ścięta na szafocie. Przed Sądem stają zarówno grzeszna mniszka, która opłakuje swojego kochanka, jak i dziewice wychodzące z krainy zmarłych. Złe jest tu przywiązanie do znikomych wartości świata, równie jednak zła będzie ucieczka od życia w czystość, kontemplację i modlitwę. Drogi do zbawienia nie wytycza też mądrość, pośród potępionych umieszczony został Arystoteles. Zdaje się sugerować poeta, iż sądzony przez Boga człowiek nie ma szans na świętość i zbawienie, nie przystaje do absolutnych norm doskonałości. Ludzkie życie z Boskiej perspektywy to jedynie „nieprzebrane zbrodnie"[88].

Inaczej jednak niż u Kasprowicza nadzieją grzesznego z natury świata pozostaje Chrystus, który zdaje się tu na nowo, w dniu Sądu Ostatecznego, wstawać z martwych. Chrystus jest zarówno pasyjną ofiarą, ubraną w „zgrzebło niewolnika", jak i „królem królów"[89], który potrafił przekroczyć próg cielesności, przywiązania do życia, wznieść się ponad cierpienie, zaprzeczyć władzy śmierci. Jest przedstawiany, do pewnego stopnia na Kasprowiczowski sposób, jako głowa „w cierniach", ale jest także „mocarzem zwycięstwo dającym", „koronowanym cieniem"[90] (a nie cierniem!), co oznacza, jak można przypuszczać, władzę nad obydwoma światami – materialnym i duchowym. Zbawienie w porządku kalekiej rzeczywistości dokonać się może tylko poprzez Chrystusa. Przyjmuje Miciński ideę wczesnochrześcijańskiej *apokatastasis* Orygenesa, miłosierdzie Chrystusowe obejmuje tu wszystkich, przekreśla Boży wyrok potępienia[91].

Wydaje się jednak, iż nadzieję na zbawienie widzi poeta nie tylko w samym Chrystusie, ale także w, trochę zaskakującym w formie, naśladowaniu Chrystusa. Kluczem przemiany rzeczywistości pozostaje miłość, pojęta jako poszukiwanie i praca. Otwarcie

czyli pozostawia byt we władzy cierpienia i śmierci." Wydaje się, że żadna z nich nie jest trafna. W tekście Kasprowicza mamy przecież, choćby wyobrażoną w solipsystycznych kategoriach, totalną zagładę. Bóg niczego tu nie błogosławi, nie zbawia, nie przekazuje swojej władzy. Świat pogrąża się w nicości, tym samym przekreślając życie dla cierpienia i śmierci, uosabianych przez symbol Chrystusowej głowy.

[85] J. Kasprowicz, *Dies irae,* s. 83.

[86] T. Miciński, *Dies irae,* w: *Wybór poezji,* wstęp i opr. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 292.

[87] Tamże, s. 294-295.

[88] Tamże, s. 292.

[89] Tamże, s. 293.

[90] Tamże, s. 292-293.

[91] Na obecność *apokatastasis* w myśleniu Micińskiego, w tym także w tekście *Dies irae,* wskazał W. Gutowski, *Wstęp* do: T. Miciński, dz. cyt., s. 58.

się na miłość, choćby w grzesznej postaci, podjęcie wysiłku serca przekształca wnętrze człowieka, zbliża go do Chrystusowego wzoru. Bliżej Zbawiciela pozostaje grzesząca występnym uczuciem mniszka, niż orszak czystych dziewic. Chór śpiewa nad trumną zmarłego kochanka, strzeżoną przez anioły przed „złymi cieniami" zwątpienia:

Niech spocznie od ciężkości
swej pracy – i miłości!
dla niebieskiego zjednania
on zginął,
już wypłynął
w ciszę winobrania!...[92]

Naśladowanie Chrystusa wymaga także otwarcia się na cierpienie, na akceptację śmierci. Podobnie jak w dziele mistycznego Słowackiego – postęp spełnia się przez krew i ból. Modlitwy o miłosierdzie idącej na szafot królowej nie zostały wysłuchane. Emanuel-Chrystus drgnął dopiero na widok spadającej z szafotu głowy. Cierpienie jednego tylko Chrystusa nie jest w stanie przeobrazić świata, potrzebna jest ofiara ludzi, równie nieraz niewinna.

Apokaliptyczny Sąd nad zmartwychwstałymi otwiera w tekście Micińskiego perspektywę na Trzecie Królestwo, jak w średniowiecznej herezji Joachima de Fiore. Grzeszna mniszka mówi: „tyś mój władca, Paraklecie"[93]. Epoka Ducha św. zdaje się następować po starotestamentowym czasie Boga Ojca i – zamkniętym Apokalipsą – czasie Chrystusa. „Błyskawica Zbawienia"[94] w finale fragmentu (?) poematu dramatycznego Micińskiego ogłasza nowy porządek powszechnej miłości.

Bliskie Micińskiemu myśli odnaleźć można w dramacie Antoniego Szandlerowskiego *Paraklet* (1906)[95]. Jest to również wizyjny tekst poety-mistyka, utrzymany w ekspresjonistycznej stylistyce kontrastu i hiperboli. Porządkiem całości rządzą średniowieczne zasady misterium („akcja" rozgrywa się w wymiarze ziemskim i kosmicznym, uczestniczą w niej, obok ludzi, Bóg, Chrystus, Lucyfer, Cherubin) i moralitetu (pojawiają się upersonifikowane abstrakta, jak: Ból, Jęk, Sen, także: Krew, Łzy, Urny). Ludzkie postaci, para kochanków, znana już z poprzedniego dramatu Szandlerowskiego *Triumf* – Ziemic i Bożenna[96] – poszukuje odpowiedzi na pytanie o przyczyny zła na ziemi. Inaczej niż w pozostałych młodopolskich tekstach określanych przez ekspresjonistyczny układ znaczeń, brak u Szandlerowskiego obsesji grzechu, ludzie przekonani są o swej o niewinności i nie pojmują mściwego, niesprawiedliwego Boga, strasznego Sędziego. Oto bluźniercze i oskarżycielskie słowa „modlitwy" Ziemica:

O, słysz mię, Panie!
Jeśli moc Twoja w gromowym jest obłoku...
W błyskawicy – w huraganie...

[92] T. Miciński, dz. cyt., s. 296.

[93] Tamże.

[94] Tamże.

[95] Tekst ukazał się pod pseudonimem Władysław Poświat. Drugie, pośmiertne wydanie, już sygnowane nazwiskiem autora, miało miejsce w edycji *Pism*, z przedmową J. Jankowskiego, jako tom 3 w 1912.

[96] Warto dodać, że dramat *Triumf* jest fabularnym powtórzeniem sztuki *Maria z Magdali;* zatem para abstrakcyjnych, symbolicznych kochanków ma swoje biblijne pierwowzory: Ziemic był Judaszem, Bożenna – Marią Magdaleną. Zob. D. Trześniowski, *Dramat mistyczny Antoniego Szandlerowskiego,* w: *Dramat biblijny Młodej Polski,* red. S. Kruk, Wrocław 1990.

Chylę się przed Twą twarzą – gnę...
Ale Cię klnę
Mych gorycznych ust piołunem!
Ale przeklinam Cię Tobą – piorunem...[97]

Bożenna, uosobienie pierwiastka kobiecego, wieczna Maria Magdalena, poszukująca miłości doskonałej, jest piękna i duchowo czysta. Potrafiła nauczyć kochać zimnego przybysza z Nieba – Cherubina. Generalnie trzeba podkreślić, że miłość ma w *Paraklecie* wyłącznie ziemską naturę. Jej najpełniejszym wcieleniem jest Chrystus, przeciwstawiany zimnemu, jak Cherubin, Bogu Ojcu. Nawiązuje tu bezpośrednio Szandlerowski do *Salve Regina* Kasprowicza. Tam cierpiący na krzyżu Chrystus był wyrazem ludzkiej Tęsknoty, projekcją zbiorowego marzenia o dobrym i kochającym Ojcu, który potrafi przebaczać. Wyrażał także wiarę człowieka w Zbawienie, w nieśmiertelność, był Tęsknotą i „nadzieją biednych ludzi"[98], przynoszącą remedium na Hiobowy lęk przed kresem. Zarówno w *Salve Regina,* jak i w *Paraklecie* Bóg Ojciec poznaje dzięki Synowi, czym jest miłość i miłosierdzie, uczy się zapominać, „że jest granica między złem a dobrem"[99]. U Szandlerowskiego serce Boga-despoty porusza dramatyczna rozmowa z Chrystusem, przybywającym z ziemi w cierniowej koronie, który uzmysławia Stwórcy bezmiar ludzkiego cierpienia, nieszczęść źle zbudowanego świata. Jedyną drogą zmiany kalekiego porządku i spełnienia przedstworzennego snu o szczęściu jest przekreślenie, podobnie jak u Micińskiego, Królestwa Boga-Ojca i Boga-Syna, ustanowienie doskonałego panowania Parakleta.

Finał dramatu pokazuje apokaliptyczny moment przeobrażenia świata, pojednania sprzeczności, przekroczenia barier niedoskonałej materii i zespolenia w duchową jedność dotychczasowych przeciwieństw. W akcie kosmicznej zagłady „Tron i Krzyż runą w popielne zgliszcze"[100], umierają (!) Bóg i Chrystus, Lucyfer tuli Boże popioły i sam spala się w wielkim kurhanie, Ziemic i Bożenna przy wtórze śpiewu Duchów „jak dwa promienie stopili się w źreniczną Jasność"[101]. Znamienne jest to, że apokalipsa Szandlerowskiego pozbawiona jest sądu nad ludźmi, bowiem przebaczeniem i zbawieniem objęte jest tu całe istnienie. Podobnie jest w lirykach. W wierszu *Chryste!... Chryste!...* poeta prosi Chrystusa o sąd i jednocześnie sądu się nie boi, wierząc w miłosierdzie, wyrażając nadzieję nowego ładu. W liryku *Sądu nie uczynię* Bóg po to wzywa zmartwychwstałą ludzkość przed swój trybunał, by ogłosić ideę *apokatastasis*:

Wstali umarli! Oczy gorzą...
Pierś każda dźwiga się w świątynię...
Twarze spłonęły mocą bożą...
Ożyli!...
...Sądu nie uczynię...[102]

Finał dramatu *Paraklet* wyraża analogiczne myśli. Przynosi gnostycką w swej istocie wizję apokaliptycznej Nowej Jeruzalem. Sen o szczęściu otrzymuje nirwaniczą postać.

[97] W. Poświat [A. Szandlerowski], *Paraklet. Poemat dramatyczny w czterech aktach,* Warszawa [1906], s. 11-12.
[98] J. Kasprowicz, *Salve Regina,* w: dz. cyt., s. 134.
[99] Tamże, s. 140.
[100] A. Szandlerowski, *Paraklet,* s. 143.
[101] Tamże, s. 153.
[102] Tegoż, *Sądu nie uczynię,* w: *Pisma,* t. [2], Warszawa 1912, s. 76.

Doskonała nicość staje się spełnieniem zarówno androgynicznych pragnień człowieka[103], jak i ostatecznym stopieniem pierwiastka Boskiego i ludzkiego[104]. Podobnie jak Tadeusz Miciński, odbudowuje zatem Antoni Szandlerowski religijny wymiar znaczeń *Apokalipsy,* choć robi to na sposób mistyczny, gnostycki i daleki od katolickiej ortodoksji.

Tendencje, jakie kształtowały Młodą Polskę w schyłkowej jej fazie (gdzieś od 1910 roku), układają się, jak podkreślił Ryszard Nycz, w dwa zasadnicze nurty. Pierwszy z nich zaznaczył się zwiększonym rygoryzmem wobec zasad poetyki młodopolskiej, co prowadziło niejednokrotnie, choć przecież nie zawsze, do rozstrzygnięć epigońskich. Drugą postawę cechował bunt, polegający na przyjęciu normy „nieczystej", co w konsekwencji dawało rozstrzygnięcia groteskowe[105]. Jest to, rzecz jasna, widzenie nadmiernie redukujące złożoność zjawisk literackich tamtego czasu, z czego zresztą sam autor zdawał sobie sprawę. W innej ze swych prac podkreślił, iż istotnym składnikiem późnomłodopolskiej twórczości, którego znaczenie stopniowo będzie wzrastać w XX wieku, jest odkrywanie uroku rzeczy, zwykłego życia, piękna zmysłowego odbioru świata. Właściwością nowoczesnej literatury i w ogóle istotnym składnikiem nowoczesnego postrzegania świata byłaby zatem epifania codzienności[106].

Znajduje to swoje odzwierciedlenie w metamorfozach wątku *dies irae,* który w schyłkowej fazie Młodej Polski wyraźnie traci na znaczeniu. W tradycyjny sposób, w poważnej mierze nawiązujący do XIX-wiecznych jeszcze przedstawień wyzyskuje go Władysław Orkan. W powieści *Pomór* (1910)[107] znaleźć można, bezpośrednio nawiązujący do *Apokalipsy,* poetycki fragment *Suplikacje.* Tematem powieści jest, pokazany z naturalistyczną dosłownością, wielki głód i zaraza na Podhalu z 1848 roku. Jedna ze scen przedstawia nabożeństwo, w czasie którego śpiewany hymn przynosi apokaliptyczne przetworzenie doczesnego losu człowieka. Wizja Orkana z *Suplikacji* powraca do wczesnomłodopolskich jeszcze ujęć, gdzie symbolika religijna, czy wręcz religijna ornamentyka, bywała wyzyskiwana dla potrzeb problematyki *stricte* społecznej (*Chrystus* Kasprowicza, niektóre wiersze z *Polonia irredenta* Niemojewskiego, do pewnego stopnia *Dies irae* Rydla, poemat samego Orkana *Z tej smutnej ziemi*). Trzeba wszakże podkreślić, iż warstwa stylistyczna wskazuje przede wszystkim na zbieżność tekstu z *Hymnami* Kasprowicza. Orkan pisze wierszem wolnym, wyzyskuje cytaty z kościelnej hymniki, konstruuje gigantyczne obrazy zagłady, w ciągu modlitewno-blasfemicznych eksklamacji sięga po ostre, skontrastowane jakości estetyczne. O ile jednak tematem Kasprowiczowskich hymnów była, podjęta na manichejski sposób, kwestia odpowiedzialności za zło na ziemi, Orkana interesuje wyłącznie ziemski los człowieka, skazanego na nędzę, postawionego w obliczu przerażającej śmierci. Ludziom, podobnie jak u Rydla, odebrana jest tu wyjątkowość, człowiek wtopiony

[103] Na obecność mitu androgyne w twórczości Szandlerowskiego wskazuje W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości,* Kraków 1992, s. 232-236. O miłości podniesionej w *Paraklecie* w „postchrześcijański" sposób do rangi religii pisze W. Kaczmarek, dz. cyt., s. 253-266.

[104] Na modernistyczne z ducha odnajdywanie boskości w człowieku w dziele Szandlerowskiego wskazuje K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Stateczного, Antoniego Szandlerowskiego i Izydora Wysłoucha,* Gdańsk 1994, s. 55-70.

[105] R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku,* w: *Język modernizmu,* s. 227-228.

[106] Tegoż, *Poetyka epifanii a początki nowoczesności,* w: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej,* Kraków 2001.

[107] S. Pigoń (*Władysław Orkan. Twórca i dzieło,* Kraków 1958, s. 287) wskazuje, że pracę nad powieścią rozpoczął Orkan już w 1901, ale zasadnicza jej część, w tym także zapewne fragment poetycki *Suplikacje,* powstała dopiero w roku 1909.

jest w świat przyrody, choć ta, na franciszkański już, nieobecny u Rydla, sposób, zdaje się być jedynym bytem współczującym i współcierpiącym z człowiekiem.

W tym nieprzyjaznym, obcym świecie zimny, nieczuły na nieszczęścia Stwórca, pojmowany znów na Schopenahauerowski sposób, jawi się pod postacią Głodu i Zagłady, w obrazach apokaliptycznego zniszczenia. Postać Chrystusa otrzymuje tu wszakże rysy wyjątkowe na tle młodopolskich ujęć. Jest on, jak w *Apokalipsie św. Jana,* Sędzią, który siedzi po prawicy Ojca i rozsądza ludzkie winy. Chrystus-Sędzia pojawił się także w poemacie Barącza, do niego też kierował swe wiersze-modlitwy Szandlerowski, tam jednak ludzie pokładali zaufanie w jego bezgraniczne miłosierdzie. U Orkana Chrystus, najbliższy wizji Przybyszewskiego, „nie słucha próśb – pogląda z góry chmurnie”[108]. Krzyż w jego ręce nie jest znakiem zbawienia czy przebaczenia grzechów, to oskarżenie kierowane przeciwko ludziom. Inaczej także niż u Rydla orędowniczką świata nie jest Matka Boska, która pozostaje tu głucha na ludzkie prośby. Przeznaczeniem rzeczywistości jest zagłada, która nie ma w sobie nic z nirwanicznego czaru Trzeciego Królestwa Micińskiego i Szandlerowskiego. U Orkana ludzkie „serce pęka na ćwierci”[109], śmierć jest aktem rozpaczy, prowadzi najwyżej, jak u Kasprowicza, w krainę *szeolu.*

Orkanowski obraz Apokalipsy nie rekonstruuje, jak to było u Micińskiego i Szandlerowskiego, religijnej wizji świata, nie schodzi także, jak u Przybyszewskiego, w głąb ludzkiej psychiki. Jedyną perspektywą pozostaje tu doczesność człowieka i jego sytuacja egzystencjalno-społeczna. Głód i zaraza są efektem nędzy, pisarz dystansuje się wobec myśli o karze Boskiej za zbrodnię rabacji z 1846 roku. Człowiek pozostawiony jest własnemu losowi, sam zmaga się z ciężarem życia. Jego religijne wyobrażenia, w tym przede wszystkim wizerunek miłosiernego Chrystusa-orędownika, okazują się zaledwie iluzoryczną pociechą. Jak podkreślał Stanisław Pigoń, Orkan uogólnia tu i podnosi do rangi poruszającego symbolu kataklizm, jaki dotknął w konkretnym czasie i miejscu człowieka[110]. Ludzki los układa się w postać pozbawionej jakiejkolwiek nadziei zwyczajnej, doczesnej apokalipsy.

Innego rodzaju rozrachunek z rzeczywistością przynosi tom prozy poetyckiej *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906). Zaskakujący na tle dorobku Kasprowicza tom wyprzedza o kilka lat spotkanie literatury młodopolskiej z groteską[111]. Katastrofizm pisarza, którego źródłem była w *Hymnach* refleksja egzystencjalna, nabiera teraz charakteru moralnego[112]. Kasprowicz daje karykaturalny obraz Europy, zunifikowanej w dobie sprzed Wielkiej Wojny, uporządkowanej podług mieszczańskich pseudowartości, zachłyśniętej techniczną nowoczesnością. Pod fasadą pozornie szczęśliwej i beztroskiej *belle époque* kryje się rzeczywistość materialnych kontrastów i społecznej nierówności; dawne ideały rewolucyjnej sprawiedliwości stały się pusto brzmiącymi hasłami, patriotyzm zredukowany został do rozmiarów publicy-

[108] W. Orkan, *Suplikacje,* w: *Pomór,* Warszawa 1938, s. 144.
[109] Tamże, s. 145.
[110] S. Pigoń, dz. cyt., s. 305.
[111] Wśród młodopolskich prekursorów groteski trzeba by umieścić jeszcze W. Rolicza-Liedera, L. S. Licińskiego.
[112] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Kasprowicz czytany dzisiaj,* w: *Jan Kasprowicz. W siedemdziesięciolecie śmierci,* pod red. J. Kaczyńskiego, Olsztyn 1999. Nie wydaje się jednak słuszne dopatrywanie się w tomie *O bohaterskim koniu,* jak to robi J. Jakóbczyk (*O tym, jak Młoda Polska posiwiała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku,* Katowice 1992), apoteozy rewolucji.

stycznego frazesu. Degradacji uległy normy, rozbite czy odkształcone zostały tradycyjne więzi międzyludzkie, rodzinne czy grupowe. W efekcie powstał zmaterializowany świat-rynek, mieszanina sztuki i tandety, który wszystko potrafi wystawić na sprzedaż, zarówno dzieje cyrkowego konia, jak i historię Chrystusowej męki.

Groteskową postać przybiera Sąd Ostateczny ze snu jednego z bohaterów opowiadań, mieszczucha, filistra, „Pana Antoniego C. współwłaściciela firmy Antoni C. & Sp.". Rekwizytom apokaliptycznej zagłady grozę odbierają zdroworozsądkowe komentarze obserwatora-„wizjonera"[113]. Dowiedzieć się zatem można, iż anielskie trąby zrobione zostały zaledwie z mosiądzu („Niebiosa mogłyby sobie pozwolić na metal kosztowniejszy!"[114]). Kataklizm, jaki niszczy ziemię, jest porównywany do pożaru kupieckiego kantoru niejakiego „lekkomyślnika Adolfa" („Krążyły słuchy, iż sam podpalił, dostał się też do kryminału, skąd wróciwszy rozpił się i umarł ze zgryzoty"[115]). Szatan ubrany jest w strój protestanckiego pastora idącego w kondukcie pogrzebowym („naturalny to wynik głoszenia bezbożnych herezji"[116]) i degradowany w konsekwencji do poziomu „Lucypera" (z rogami i „bawolim ogonem")[117]. Sąd układa się w postać buchalteryjnego zapisu („Archanioł z otwartym wielkim Bilansem w ręku czyta <Ma> i <Winien>"[118]). Wieczna kara wreszcie, jakiej spodziewać się może pan Antoni, jest naturalną konsekwencją jego życia – miałby zostać zamknięty w kasie pancernej. Wizja utrzymana jest początkowo w ekspresjonistycznej, „hymnicznej" stylistyce („Po czarnych ścianach przepaści ślizgały się węże, ohydne potwory ziejące siarką i smołą"[119]). Sama sceneria Sądu otrzymuje już jednak dekorację jak z *Ziemi obiecanej* Reymonta – zbytkownie i w złym guście urządzonego mieszczańskiego domu („a miejscu ognia i potworów rozścielił się różnobarwny, puszysty, rzekłbym smyrneński, prawie taki sam, jak w moim saloniku, w kwiaty dzierzgany dywan, a na nim olbrzymie kaktusy, wypchane pawie, araukarie, begonie, wyolbrzymiałe orchideje, magnolie, wachlarze palm"[120]). Wreszcie zbawienie przybiera postać realizacji doczesnych marzeń pana Antoniego: „Niech nam burmistrzuje i prezesuje! Niech w parlamencie broni naszych przedawnionych praw, niech będzie ministrem"[121].

Mimowolna groteska Rydla otrzymywała w finale dramatu niegroteskową, moralitetową puentę, tymczasem Kasprowicz jak najdalszy jest tu od perspektywy pisarza-moralisty. Pokazuje zdeformowaną rzeczywistość, tandetną, kaleką, źle urządzoną i niezdolną do naprawy. Śmiech, mimo swojego satyrycznego zabarwienia, wyzbyty jest tu zadań dydaktycznych, choć przecież jakoś ten świat próbuje oswoić[122]. Kale-

---

[113] Na kontrastowe zestawienia cech różnych stylów jako wyznacznik młodopolskiej groteski wskazywał R. Nycz (*Gest śmiechu,* s. 249-250). O językowym ukształtowaniu opowiadania Kasprowicza zob. uwagi K. Zabawy (*„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą,* Kraków 1999, s. 161-162).

[114] J. Kasprowicz, *Pana Antoniego C., współwłaściciela firmy Antoni C. & sp. Przy ulicy M., sen o Sądzie Ostatecznym,* w: dz. cyt., s. 436.

[115] Tamże, s. 437.

[116] Tamże, s. 440.

[117] Tamże, s. 443.

[118] Tamże, s. 439.

[119] Tamże, s. 437.

[120] Tamże, s. 438.

[121] Tamże, s. 444.

[122] Zob. M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej,* w: *Prace wybrane,* pod red. R. Nycza, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje,* Kraków 2000.

kiej rzeczywistości zmienić jednak nie można, dlatego też apokalipsa z marzeń sennych Antoniego C. nie przynosi zagłady, konserwuje zaledwie istniejący stan rzeczy. Nowa Jeruzalem ma równie groteskową postać jak doczesność. Bóg jest tu skrojonym na ludzką miarę sędzią, którego łatwo przekonać dowodami fałszywej skruchy, oszukać czy nawet zastraszyć. Antoni C. jest nie tylko nieuczciwym kupcem, fałszywym filantropem, wyznającym moralność rodem z porzekadeł ludowych (w rodzaju „pokorne cielę dwie matki ssie"[123]). Jest także cudzołożnikiem, utrzymującym „biedną dziewczynę [...] nie czyniąc krzywdy ognisku domowemu"[124] i szantażystą, który ostrzega nawet Boski trybunał: „wy mnie nie zdradzicie i ja znam wasze sprawki"[125]. Względność norm etycznych miałaby podług tej groteskowej religii *à rebours* otrzymywać metafizyczną niejako sankcję, a Bóg pełniłby rolę strażnika czy gwaranta obłudnego, fasadowego ładu mieszczańskiego świata.

Zdegradowanej idei Boga odpowiada tu równie żałosna postać Chrystusa, otoczonego fałszywym kultem, zamkniętego w prymitywnych, kiczowatych wyobrażeniach świętości. W *Cieniu,* innym z opowiadań Kasprowiczowskiego tomu, Chrystus w ludzkich przedstawieniach to często „bezkształtny bohomaz w ramach z sosnowego drzewa, oblepiony gipsem, z cienką warstwą pozłoty po wierzchu"[126]. W *Pana Antoniego C.... śnie o Sądzie Ostatecznym* Syn Boży jest postacią z religijnego oleodruku, otrzymuje atrybuty władzy i bogactwa (siedzi „na hebanowym tronie, inkrustowanym perłową macicą"[127]), rządzi światem, sankcjonując, na równi z wyobrażeniem Boga, ziemski porządek. Zdegradowane znaki Pasji – krzyż i krew – wpisane zostały w rzeczywistość, odebrana im została nie tylko moc zbawcza, także siła moralnego nakazu. Paradoksalnie postać Chrystusa, zgodnie z młodopolskimi wyobrażeniami Apokalipsy, umieszczona została zatem po stronie człowieka. Tym razem jednak Chrystus pozostaje zaledwie wyrozumiałym powiernikiem materialnego sukcesu zaradnego, niezbyt uczciwego i mało moralnego mieszczucha. Ten świat zdaje się być wieczny, Trzeciego Królestwa nie będzie. Duch święty nie jest tu wszechmocnym Parakletem, przedstawiony pod postacią „gołąbki, fruwającej pomiędzy Ojcem a Synem"[128]. Antoni C. po przebudzeniu ogłasza zatem, zadowolony z siebie, *credo*: „Widziałem we śnie rzeczy pełne tajemnic i zjawiska, które są jakby zapowiedzią naszego nieustannego szczęścia"[129].

Motyw Apokalipsy okazał się w Młodej Polsce pojemny znaczeniowo, choć, powtórzmy, treści religijne znajdowały się tu na dalszym planie. Bohaterem był człowiek, jego doczesność i jego egzystencjalna, moralna, społeczna refleksja. U progu epoki, w tekście Rydla, atmosfera pseudoeschatologicznej grozy budowała klimat gotyckiej secesji, przez którą przemówiły idee rodem z jasełkowego moralitetu. Obrazy *dies irae* bywały później także okazją do mniej lub bardziej pogłębionego myślowo stylistycznego ćwiczenia (Barącz, Leszczyński, Perzyński). Poprzez wizje Apokalipsy mógł wybrzmieć bunt człowieka przerażonego światem (Żuławski, Kasprowicz, Orkan) lub własnym wnętrzem (Przybyszewski), generalnie postrzegającego życie jako pomyłkę czy

[123] J. Kasprowicz, *Pana Antoniego C. ... sen o Sądzie Ostatecznym,* s. 440.
[124] Tamże, s. 443.
[125] Tamże.
[126] Tegoż, *Cień,* s. 465.
[127] Tegoż, *Pana Antoniego C. ... sen o Sądzie Ostatecznym,* s. 444.
[128] Tamże.
[129] Tamże.

absurd. Treści religijne wreszcie, jakie młodopolanie wpisywali w swoje eschatologiczne wizje, znacznie odbiegały od kanonicznych wykładni *Apokalipsy,* będąc zapisem gnostyckich marzeń o Trzecim Królestwie (Miciński, Szandlerowski). Zmęczenie tematem zaowocowało przekształceniami groteskowymi (Kasprowicz). U schyłku epoki wspomagane przez inspiracje franciszkańskie otwarcie na świat, epifania codzienności, wyciszenie światopoglądowych dylematów, czy może niechęć do przeżywania tychże dylematów w kosmicznym wymiarze, sprawiły, iż temat *dies irae* epoki znikł z literatury. Zresztą cienie nadchodzących wydarzeń XX-wiecznych, dwu wielkich wojen i rewolucji, dały aż nadto okazji do refleksji nad apokalipsą, która spełnia się „tu i teraz", na ludzkich oczach i która jest dziełem samego człowieka.

W młodopolskich obrazach *dies irae* Chrystus pozostawał przede wszystkim, wbrew biblijnemu pierwowzorowi, jednym z ludzi, obrońcą, współcierpiącym z postawionymi na Sądzie (Kasprowicz, Żuławski), nawet występującym w imieniu świata i człowieka przeciwko Bogu (Leszczyński). Czasem bywał Sędzią. U Rydla, Barącza, Szandlerowskiego sądzony człowiek mógł jednak pokładać nadzieję w jego nieskończone miłosierdzie. U Przybyszewskiego Chrystus był wyobrażeniem przynależnym do świata ludzkich zakazów moralnych. U Orkana – uosobieniem transcendencji, której obcy jest doczesny los człowieka. U groteskowego Kasprowicza – zakładnikiem fasadowej pseudoreligii w zakłamanym, mieszczańskim świecie.

Młodopolscy pisarze poprzez eschatologiczne obrazowanie pokazywali przede wszystkim ziemski wymiar życia człowieka, w tym także najdoskonalszego z ludzi – Chrystusa. Spojrzenie takie wpisywało się w długą tradycję ariańską, której kontynuatorami byli: Spinoza, myśliciele Oświecenia (Lock, Wolter, Rousseau), liberalni teologowie protestanccy XIX wieku (Strauss, Bauer, Harnack), wreszcie Renan. Chrystus postrzegany w ludzkiej perspektywie bywał stawiany po stronie niedoskonałego świata, pokazywany jako lustro lepszej części człowieka, jego dopełnienie. Poprzez obrazy *dies irae* pisarze przede wszystkim oskarżali Boga (Naturę, Wolę). Ludzie pozostawali niewinni lub też, niezależnie od siebie, na grzech skazani. Przypominana z perspektywy Apokalipsy Pasja najczęściej okazywała się symbolicznym skrótem ludzkiego losu (Leszczyński, Żuławski, Kasprowicz w *Hymnach*). Wobec powszechnej diagnozy pisarzy, iż absurdalnego w swej istocie świata zbawić (czy poprawić) nie można, Chrystus-człowiek dopuszczał tu najwyżej zawieszenie Sądu (Żuławski), Chrystus-Bóg odpuszczał ludzkie grzechy (Barącz, Perzyński, Miciński, Szandlerowski). Młodopolski millenaryzm miał gnostycką prowenienckę, nowy ład wyobrażano sobie bez Boga i bez Chrystusa jako nirwaniczne i androgyniczne stopienie sprzeczności (Miciński, Szandlerowski). Bądź też, co w ironiczny i groteskowy sposób pokazywał Kasprowicz, niedoskonała doczesna rzeczywistość, której strażnikiem pozostawało ludzkie wyobrażenie Chrystusa, trwać może wiecznie. Taki „porządek" rzeczy można oswoić przez śmiech. Można też zwrócić się w stronę życia i codzienności i, porzuciwszy katastroficzny lęk, zaaprobować „tu" i „teraz" z franciszkańską pokorą i pogodą ducha[130].

[130] W nurcie aprobaty życia i świata należałoby również umieścić finał *Akropolis* Wyspiańskiego, gdzie apokaliptyczny Chrysus-Salvator pojawia się pod postacią Apollina.

Anna Wydrycka
(Białystok)

CZY KOBIETY LUBIĄ APOKALIPSĘ? MOTYWY APOKALIPTYCZNE W LIRYCE MŁODOPOLSKICH POETEK

Wiadomo, że ostatnia z ksiąg *Nowego Testamentu – Apokalipsa św. Jana* jest interpretowana w tradycji katolickiej przede wszystkim jako księga nadziei. W 2003 roku papież Jan Paweł II, kierując do wiernych adhortację apostolską *Ecclesia in Europa*, potwierdził ten fakt szczególnie wyraźnie:

> Moim przewodnikiem w głoszeniu Europie Ewangelii nadziei będzie *Księga Apokalipsy,* „prorocze objawienie", które ukazuje wspólnocie wierzących ukryty, głęboki sens wydarzeń (por. Ap 1,1). Apokalipsa zawiera słowo skierowane do wspólnot chrześcijańskich, aby umiały interpretować i przeżywać swój udział w historii, z wynikającymi z tego pytaniami i troskami, w świetle ostatecznego zwycięstwa Baranka złożonego w ofierze i zmartwychwstałego. Jednocześnie jest to słowo, które zobowiązuje, by żyć, odrzucając stale powracającą pokusę budowania miasta ludzi bez Boga czy wprost przeciw Niemu. Gdyby do tego doszło, ludzka społeczność wcześniej czy później doznałaby ostatecznej klęski.
>
> Apokalipsa zawiera zachętę dla wierzących: niezależnie od wszelkich pozorów i chociaż skutki tego nie są jeszcze widoczne, zwycięstwo Chrystusa już się dokonało i jest definitywne.[1]

Kolejne rozdziały adhortacji otwierają cytaty z *Księgi Apokalipsy,* wielokrotnie też odwołuje się Jan Paweł II do konkretnych słów *Objawienia św. Jana*, głosząc potrzebę nowej ewangelizacji Europy i wzmocnienia jej wymiaru religijnego. Niezwy-

---

[1] Ojciec Święty Jan Paweł II, *Adhortacja Apostolska „Ecclesia in Europa". O Jezusie Chrystusie, który żyje w Kościele, jako źródło nadziei dla Europy,* Kraków 2003, s. 10. O „radosnej pewności" i oczekiwaniu na przyjście Chrystusa, który nada pełnię całemu bytowi, pisze w zakończeniu swojej książki *Apokalipsa* Gianfranco Ravasi, przekład z włoskiego K. Stopa, Kielce 2002. Ravasi nazywa *Apokalipsę* „paschalną pieśnią ufności" (s.26). Współczesne interpretacje *Księgi Objawienia św. Jana* idą w tym właśnie kierunku, np.: Gualberto Giachi *Lettura pasquale dell'Apocalisse,* Roma 1998. „Walka ze złem i opisy sądu nie są [...] naczelnymi tematami *Apokalipsy,* jakkolwiek w żadnej Księdze Nowego Testamentu nie zajmują tyle miejsca i nie poświęca się im tyle uwagi" – napisał z kolei Hugolin Langkamer OFM, interpretując eschatologię *Apokalipsy,* w książce: *Życie po śmierci. Eschatologia Starego i Nowego Testamentu,* Lublin 2004, R. IX: *Apokalipsa św. Jana.* Cytat ze s. 313. Inaczej interpretują tę samą księgę czytelnicy nie inspirowani tak mocno wiarą chrześcijańską; na przykład w ciekawym skądinąd eseju *Księga biała i szkarłatna* Pietro Citati, opisuje w jaki sposób *„Apokalipsa* staje się książką o zemście Boga" (por. tegoż, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości,* przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2003, cytat ze s. 95.

kła ufność i nadzieja, potwierdzone apokaliptycznymi proroctwami, promieniują z papieskiego nauczania.

Ten głęboko religijny sens *Księgi* pozostaje na antypodach potocznego rozumienia słowa „apokalipsa", które konotuje natychmiast nastrój grozy i uczucie przerażenia. Apokaliptyczna wizja, to „groźna wizja przyszłości", jak podaje *Słownik języka polskiego,* wymieniając przy tym czterech jeźdźców *Apokalipsy,* czyli zarazę, głód, wojnę i śmierć, apokaliptyczną bestię i koniec świata[2].

Zwykle bowiem do wyobraźni i emocji czytelników bardziej przemawiały symboliczne projekcje niż teologiczny, objawiający nadzieję sens *Księgi.* Groza wydarzeń ostatecznych wydawała się przysłaniać jej optymistyczne przesłanie o nadejściu czasów pozbawionych zła i cierpienia w Państwie Boga. *Apokalipsa* zresztą, jak wskazał chociażby Jean Delumeau, przez samych chrześcijan była różnie odczytywana[3]. Jej odbiór warunkowała często sytuacja interpretatorów. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa, zwłaszcza do czasów św. Augustyna, popularny był millenaryzm, czyli eksponowanie obietnicy tysiąca lat szczęścia pod panowaniem Chrystusa i świętych. Później widziano w *Apokalipsie* zapowiedź władzy świętego monarchy, kiedy szatan będzie pozbawiony wpływu na świat, co stało się z kolei pretekstem do wielu nadużyć.

Z wizją „millenium", z millenaryzmem, kontrastują interpretacje, które kładą nacisk na zapowiedź Sądu Ostatecznego, jako „dnia gniewu" Boga (*Dies irae*), choć zdarzały się też niecierpliwe oczekiwania Sądu jako końca złego i grzesznego świata[4]. Dzień Sądu Ostatecznego okazuje się wtedy dniem upragnionym. Tematyka eschatologiczna staje się popularna w XIII, a zwłaszcza w XIV i XV wieku. W czasach renesansu „wielkie trwogi eschatologiczne" nabierają mocy, zwłaszcza w przeżywającej wówczas rozkwit kulturalny Italii. Dowody pozostały do dziś w postaci licznych malarskich wizji Sądu Ostatecznego – dwie najbardziej znane: Luca Signorellego i Michała Anioła ciągle wzbudzają zainteresowanie, wywierały też wpływ na twórczość młodopolską. Obecnie idea Sądu Ostatecznego jest żywa nadal, jak to pokazał Gustaw Herling-Grudziński w opowiadaniu *Pożar Kaplicy Sykstyńskiej*.

Po Soborze Trydenckim (1543) nastroje ulegają stopniowemu uspokojeniu, ale i w następnych wiekach zdarzają się okresy nasilenia częstotliwości występowania motywów eschatologiczno-apokaliptycznych w sztuce i w literaturze oraz dominacji katastrofizmu. Natomiast w teologii katolickiej coraz większą uwagę poświęca się indywidualnej eschatologii, nie zaś koncepcji sądu powszechnego. Zarzucono zwłaszcza dociekanie jego momentu w historii, choć oczywiście w świadomości wierzących perspektywa sądu pozostaje obecna. Dla współczesnego chrześcijanina, zwłaszcza doskonale obeznanego z różnymi interpretacjami biblijnych tekstów, jakim jest przywoływany tu już Jean Delumeau, ważniejsze staje się indywidualne, osobiste rozliczenie życia niż spekulacje na temat końca świata[5].

---

[2] *Słownik języka polskiego,* red. M. Szymczak, Warszawa 1988, t.1, s .69.

[3] J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV – XVIII w.,* przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986. Informacje o zmieniających się interpretacjach *Księgi Apokalipsy* czerpię z tej właśnie pozycji.

[4] Tamże, s. 196.

[5] Por. J. Delumeau, *Nowe spojrzenie na Apokalipsę,* w: J.-C. Carrière, J. Delumeau, U. Eco, S. Jay Goud, *Rozmowy o końcu czasów,* rozmawiali C. David, F. Lenoir, J.-P. de Tonnac, przekład J. Łukaszewicz, A. Łukaszewicz, Wrocław 2000.

Niemniej jednak, jak podkreślił Czesław Miłosz we wstępie do swego tłumaczenia *Apokalipsy,* pomimo trudności interpretacyjnych, a nawet niemożliwości pełnego zrozumienia, *Objawienie św. Jana* nie przestaje oddziaływać: „Tak głęboko jednak jego obrazy tkwią w świadomości całej naszej cywilizacji, że od stuleci wywierają wpływ na nasze odczucie świata i na dzieła literatury i sztuki"[6].

W okresie Młodej Polski, jak wiadomo, problematyka eschatologiczna cieszyła się niezwykłą wprost popularnością[7]. Prawie każdy poeta zaprezentował swoją wersję końca świata, mniej lub bardziej rozbudowaną, mniej lub bardziej wizyjną, głęboko pesymistyczną albo optymistycznie zabarwioną nadzieją jakiegoś nowego początku, lepszego świata. Wyobraźnia eschatologiczno-apokaliptyczna stała się wówczas, jak pisze Wojciech Gutowski, „uprzywilejowanym szyfrem bycia i transcendencji" – można tu dostrzec podobieństwa z romantyzmem[8]. Posiadała też jednak własne cechy, generowane ówczesną ideologią i filozofią. Eschatologiczny pesymizm bywał najczęściej jedną z komponent światopoglądu dekadenckiego, eschatologiczny optymizm zaś rzadko opierał się na chrześcijańskiej interpretacji *Apokalipsy,* częściej dostarczała inspiracji cykliczna koncepcja czasu zawarta w tekstach starohinduskich. Sugerowano więc kolejne następowanie po sobie kreacji i destrukcji światów – to tak zwana *pralaja,* który to termin z sanskrytu pojawia się nawet w jednym z wierszy Marii Grossek-Koryckiej[9]. Natomiast eschatologia biblijna bywała często interpretowana wbrew samej Biblii, inwersyjnie, o czym pisze Wojciech Gutowski. Zdecydowanie rzadziej odwoływano się do obrazu miłosiernego Boga, nie mówiąc już o potraktowaniu Apokalipsy jako „księgi nadziei"[10]. Poetów fascynowała zwłaszcza apokaliptyczna zagłada świata i wizja Sądu Ostatecznego, wpisująca się w ówczesne tendencje katastroficzne, wzmagające się na początku XX wieku, tętniące „pod fasadą na pozór beztroskiej europejskiej kultury"[11].

Zastanawiające jest natomiast, że wnikliwie badając młodopolską eschatologię autorzy studiów prawie nie odwołują się do utworów kobiecych. Zapewne, niezwykle obfitego materiału dostarcza już sama twórczość pisarzy i poetów. Czyżby jednak, poza utworami Marii Komornickiej, nie było w twórczości kobiecej godnych cytowania przykładów eschatologiczno-apokaliptycznej wyobraźni? Czy zatem młodopol-

[6] *Apokalipsa,* przeł. z greckiego Cz. Miłosz, ilustracje J. Lebensteina, Kraków 1998, przedmowa tłumacza, s. 9.

[7] Pisali o niej m.in. H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski,* w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939,* pod red H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria I, Warszawa 1972; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna,* w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce,* Kraków 2001; W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii,* w: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski,* Kraków 2001; D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918).* Lublin 2005, s. 122-146.

[8] W. Gutowski, dz.cyt., s.317. Autor zwraca też uwagę (za J. Ratzingerem), że również w teologii chrześcijańskiej na przełomie XIX i XX wieku eschatologia nabiera szczególnego znaczenia.

[9] Por. *Obraz VI* z tomu *Orzeł oślepły,* w: *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Opracował zespół pod red. J. Zacharskiej,* s. 47. Sylwetkę twórczą M. Grossek-Koryckiej opracowała B. Olech.

[10] W. Gutowski, dz.cyt., s. 322 i nn.

[11] Por. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku,* Warszawa 1999 (cytat ze s. 16). Autorka pisze m.in. – „Irracjonalne sprzeczności drążące ówczesną cywilizację – rozkład religii i stworzonej przez nią hierarchii wartości, duchowy marazm i pesymizm ukryty pod maską niefrasobliwego cynizmu, psychiczną nieodporność i bierność jednostek – artyści i myśliciele biorą u schyłku wieku za oznakę zmierzchu kultury: zbliżający się »koniec świata«. Europa jawi się im jak Rzym w przededniu upadku" (s. 19).

skie pisarki tematów i motywów apokaliptycznych po prostu nie lubiły? Taki wniosek można wysnuć z lektury studiów poświęconych młodopolskiemu katastrofizmowi i eschatologii. Być może jest on słuszny, gdyż lektura utworów różnych wybitnych i mniej wybitnych poetek (skupiamy się tu wyłącznie na liryce) wskazuje, że motywy apokaliptyczne w ich wierszach bynajmniej nie dominują. Są zwykle mniej rozbudowane, oszczędniej stosowane, służą często innej problematyce niż powszechna eschatologia – z pewnymi wyjątkami. Niemniej jednak pojawiają się w różnych funkcjach, nierzadko interesujących. Przyjrzymy się więc niektórym z nich.

Ciekawy i oryginalny, w zestawieniu z licznymi młodopolskimi utworami zatytułowanymi *Dies irae,* okazuje się liryk zapomnianej poetki Krystyny Saryusz Zaleskiej. Autorka już we wczesnych wierszach eksponowała tematykę religijną, zmierzając ku dogmatyce katolickiej i broniąc, przede wszystkim na łamach „Przeglądu Powszechnego", poglądów głoszonych przez Kościół[12]. Nie uległa więc fascynacji straszliwym kosmicznym kataklizmem i nie porzuciła nadziei zawartej w chrześcijańskiej interpretacji *Apokalipsy.* Jej liryk *Dies irae* okazuje się polemiką z rozpowszechnionym wówczas katastrofizmem. Ów trudno dziś dostępny wiersz cytujemy w całości, choć – niewątpliwie – nie należy on pod względem artystycznym do najlepszych wierszy poetki:

W on dzień ostatni i w on dzień powrotu
Światłość do piorunnego poderwana lotu
Opuści ziemię i jak słońce stanie
Za tronem u Trójświętego.
Wylękłe otchłanie
Więźnia wydadzą bożego,
I miłość, ptak ognisty, zerwie się i pióra
Podściele drżące pod stopy Jehowy,
A piękność, rozpędzona tęcz skrawych wichura,
Wziąwszy w siebie głos grzmotu i pęd piorunowy,
Przeogromnymi oblatując kręgi,
Uderzy w hymn potęgi!
Nad ziemią, w mgłach, twarz trupią ukazuje z cienia,
Zimną i nieruchomą, brzydkość spustoszenia.
Nad smutkiem rzeczy przeszłych, wiecznego cmentarza,
Bez ruchu stygmat straszny w ciszy się rozżarza:
Archaniołowe stoją skrzyżowane miecze.
Gardzący Jehową!
Coś w imię prawdy walił prawo stare,
Coś miłość niepodległą ogłaszał królową,
Coś stopą bezprzytomną gonił piękna marę,
Ty, opuszczony od nich, gdzie jesteś człowiecze?![13]

Oryginalny jest kierunek ruchu pokazany przez Saryusz Zaleską. Jak pamiętamy, w *Apokalipsie św. Jana* ziemia podlega różnym działaniom, które doprowadzają do spustoszenia, stanowi centrum skierowanych ku niej plag. Z nieba wylanych zostaje

[12] W powojennych wydawnictwach wiersze K. Saryusz Zaleskiej można znaleźć w *Zbiorze poetów polskich XIX wieku,* opracował P. Hertz, ks.4, Warszawa 1965 oraz w antologii *Poetki przełomu XIX i XX wieku...* s. 241-248. Sylwetkę twórczą Zaleskiej opracowała w antologii Autorka niniejszego artykułu.
[13] K. Saryusz Zaleska, *Z wygnania,* Kraków 1901, s. 25.

„siedem czasz gniewu Boga", spadają na ziemię między innymi wielki grad, gwiazda Piołun, trzecia część słońca, księżyca i gwiazd; z otwartej czeluści wychodzi szarańcza, pojawiają się czterej jeźdźcy na koniach itd. Dynamiczne, destrukcyjne siły koncentrują się w ziemskiej przestrzeni. W wierszu Zaleskiej jest zupełnie inaczej. Przyczyną spustoszenia staje się powrót do Boga tego, co Boskie, co człowiekowi darowane: światłości, miłości i piękności. Poetka eksponuje lot ku górze, w kierunku tronu Boga, owych zmetaforyzowanych wartości. Wystarczy, że Bóg wycofa swoje dary, a ziemię ogarnie martwa pustka. Z obrazów *Apokalipsy św. Jana* został tu zaczerpnięty przede wszystkim wyrazisty motyw tronu oraz – co najważniejsze – zachowana została wiara w podporządkowanie Bogu całej rzeczywistości, całego Wszechświata, wiara w potęgę i dobroć Jehowy.

Zaleska nie epatuje okropnościami zagłady i Sądu Ostatecznego. Wierząc głęboko, że świat został stworzony i obdarowany przez Boga, zadaje krótkie pytanie człowiekowi zbuntowanemu, poszukującemu, który odrzucił Boga jako źródło wartości – „Gdzie jesteś?" *Dies irae* poetki nie jest więc w istocie kolejną wersją Sądu Ostatecznego, wizją eschatologiczno-apokaliptyczną, lecz unaocznieniem problematyki z zakresu aksjologii. Wbrew Nietzschemu i nietzscheanistom przekonuje Zaleska, że to nie człowiek, lecz Bóg jest źródłem wartości. Motyw Sądu Ostatecznego służy tu problematyce aksjologicznej i ontologicznej. Świat bez Bożych darów nie istnieje, człowiek bez Boga nic nie znaczy, okazuje się istotą, której właściwie nie ma, jak możemy przeczytać w innym wierszu: *Ad Dominum meum*[14]. Człowiek oddalony od Boga przeminie w dniu końca świata, być może dopadnie go owa „śmierć wtóra", która zdaniem pewnych teologów jest równoznaczna z ostatecznym unicestwieniem[15].

Z takiej perspektywy jedynym i prawdziwym spełnieniem ludzkiej istoty okazuje się najgłębszy, intymny i trwały kontakt z Bogiem. Egzemplifikując tę problematykę, posłuży się Zaleska również motywami z *Apokalipsy*. W tomie *Poezje* (1910) znajdziemy wiersz *Imię nowe,* którego tytuł, motto i zakończenie pochodzą bezpośrednio od słów św. Jana. Motto – to fragment 2, 17 *Apokalipsy*. Zaleska cytuje po łacinie: „*Vincenti dabo... calculum candidum et in calculo nomen novum scriptum*"[16]. Nowe imię znane jedynie Bogu wskazuje nową osobowość, być może ewangelicznego człowieka „powtórnie narodzonego", to znaczy takiego, który ma możliwość osiągnięcia Bożego Królestwa.

> Ono jest niewzruszone na wieki przymierze:
> „A żaden go nie pozna, jeno, który bierze"

– tak kończy Zaleska swój liryk, pisząc o nowym imieniu zapisanym na białym kamyku[17]. Poetka wybiera więc z *Objawienia św. Jana* krzepiące słowa o możliwości wypełnienia ludzkiej egzystencji w przestrzeni Wszechmocnego. *Apokalipsa* – to dla

[14] „Przeminę jako we śnie,/ Ni ślad się po mnie ostanie" – pisze poetka w przywołanym wierszu (*Z wygnania...* s. 27; *Poetki przełomu...,* s. 245). Człowiek, którego „nie ma", pojawia się też w poezji T. Micińskiego i M. Komornickiej, o czym jeszcze powiemy.

[15] Por. rozmowę z J. Delumeau w: *Rozmowy o końcu czasów,* dz. cyt., s. 80-81.

[16] Zwycięzcy dam manny ukrytej
I dam mu biały kamyk
A na kamyku wypisane *imię nowe*
Którego nikt nie zna oprócz tego, kto je otrzymuje (przekład *Biblii Tysiąclecia*).

[17] *Poetki przełomu...*, dz. cyt., s. 245.

niej księga nadziei, podobnie jak dla cytowanych na wstępie tego artykułu katolickich teologów. Ważniejsza od drastycznych obrazów zagłady jest Boża obietnica i dar Jego obecności. Kerygmatyczna lektura *Apokalipsy* staje się źródłem pokrzepienia.

Odczytanie *Objawienia św. Jana* przez Saryusz Zaleską i posłużenie się przez nią motywami apokaliptycznymi jest jednak – w perspektywie młodopolskiej liryki (nawet kobiecej) – czymś wyjątkowym. Znajdziemy wprawdzie jeszcze jeden wiersz, również przez poetkę napisany, w którym więcej uwagi niż straszliwemu gniewowi Boga w dniu Sądu Ostatecznego i katastroficznym obrazom poświęca się nadziei. Jednak w *Godzinkach* Kazimiery Zawistowskiej została ona oparta nie na przesłaniu *Księgi Apokalipsy*, lecz na ufności w skuteczność opieki Chrystusowej Matki. Postać Maryi budują również aluzje do apokaliptycznej Niewiasty „obleczonej w słońce" (Ap 12, 1):

Ty w słońc gwiaździstej stojąc koronie,
Oglądasz Boga, w górnym Syjonie,
Wśród deszczu gwiazd!
Więc chroń, Jutrzenko, morza i lądu –
Bo oto nadszedł dzień straszny sądu,
Oto otwarte obsiedli truny
Czarci, owici w trupie całuny!
I z smoczych paszczy jad ziejąc srogi,
Na skrzydłach moru, w łunach pożogi,
Wszystkie rozstajne osaczą drogi,
Bo archanielskie wezwały rogi
Na Boży Sąd![18]

Generalnie rzecz biorąc, w młodopolskiej liryce kobiecej również dominuje odczytanie (dwuznacznej, jak twierdzi Umberto Eco) *Apokalipsy* jako księgi grozy i zemsty na bezradnym i bezsilnym człowieku[19]. Zapożyczone od św. Jana motywy służą wyeksponowaniu negatywnych emocji, słabości ludzkiej kondycji oraz kreują taki model egzystencji ludzkiej, w którym dominuje cierpienie. Natomiast pojedyncze aluzje najczęściej hiperbolizują stany emocjonalne, apokaliptyczna obrazowość współtworzy nastrój grozy, jak w *Symfonii jesiennej* Maryli Wolskiej:

Jesiennych obłoków łono
W strzępy drze wicher, rozrywa,
Zagadka jakaś straszliwa
Za chmur się tai oponą
I jakby sądu godzina
Szła w bór znienacka
Złowroga
I jakby dłoń świętokradzka
Zasłonę zwlec chciała – z Boga!...
[...]

[18] K. Zawistowska, *Utwory zebrane,* opracowała L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 138.

[19] U. Eco twierdzi, że *Apokalipsa* może wywołać jednocześnie rozpacz i nadzieję. Włoski uczony dobrze rozumie, że „zadaniem *Apokalipsy* nie jest mówienie o końcu świata. Nie chodzi o ziemskie Jeruzalem, ale o Jeruzalem Niebiańskie. Źródłem wszystkich rozważań na temat końca świata jest heretyckie odczytanie *Apokalipsy.* [...] Tekst ten zastanawia się nad przyszłością ziemskiego Jeruzalem, ale głównym jego przesłaniem jest zapewnienie, że niebiańskie Jeruzalem już jest na ziemi. Zawsze było". (Por. *Rozmowy o końcu czasów...*, dz. cyt., s. 214).

Bukowym, zwiędłym lasem
Na białym koniu
Jedzie Śmierć...[20]

W *Symfonii jesiennej* przenikają się obrazy i emocje, jest ona świetnym przykładem symbolistycznej poezji nastroju. I tak też – przede wszystkim w roli nastrojotwórczej – funkcjonują tu apokaliptyczne motywy.

Inne inspiracje *Księgą Apokalipsy* znajdziemy w zapomnianym wierszu zapomnianej poetki – Hanny Zahorskiej (Savitri). W młodopolskim okresie twórczości walczyła ona z wszelką dogmatyką, zaś idee metafizyczne czerpała z dzieł Słowackiego, interesowała się też mitologią germańską. Natomiast po pierwszej wojnie światowej stała się jednym z filarów „Przeglądu Powszechnego". Należała do Stowarzyszenia Pisarzy Katolickich, walczyła z kolei o katolicki wymiar literatury jako pisarka i jako krytyk. Zanim utwierdzona została postawa wiary i ufności, w jej dynamicznych, młodopolskich wierszach dominuje rozterka i bunt[21]. Pragnienia ciszy, spokoju i pewności zwykle pozostają niezrealizowane, choć pojawiają się już w horyzoncie przeżyć wewnętrznych *ja* lirycznego. W wierszu *Wizja* poetka kreuje złoto-błękitną „krainę cudu" – marmurowe miasto ze złotymi iglicami wież, sięgających nieba, emanujące bezmiarem, ciszą, rozmodleniem. Miasto ulega zagładzie za przyczyną olbrzymiego węża, przypominającego apokaliptycznego Smoka – „Węża starodawnego,/ którym jest diabeł i szatan" (Ap 20, 2). Gad w wierszu Zahorskiej nabiera właśnie apokaliptycznych wymiarów:

Z gęstwiny palm, ze splotów liany,
Zwolna wypełza gad olbrzymi,
Bryzga jadami rudej piany,
Wpełza na białe gmachów ściany,
Dusznym wyziewem z paszczy dymi.
Złote iglice zębem zrywa,
Rozgniata wieże, gmachy, miasta,
Ujmując w kłębów swych ogniwa.
Olbrzymim cielskiem gruz przykrywa
I w bezgranicze się rozrasta.
Błękit płatami rwie, pożera,
I szafirową wchłania ciszę...
Baśń – niezrodzona – obumiera...
Wąż splot potworny rozpościera,
Na zimnych falach się kołysze[22].

W cytowanym wierszu można dostrzec ślady inwersyjnej lektury *Objawienia św. Jana.* „Baśń – niezrodzona – obumiera" – to stwierdzenie (niezbyt zresztą konsekwentne, skoro w pierwszych strofach została opisana „zaczarowana kraina") przywołuje bogate pole znaczeniowe słowa: rodzić. W kontekście eschatologicznej totalnej destrukcji odsyła ono do apokaliptycznej Niewiasty mającej porodzić dziecię, na które czyha Smok, aby je pożreć (Ap 12, 1 - 18). W liryku Zahorskiej wszystko dzieje

[20] M. Wolska, *Poezje wybrane,* wstęp, wybór i opr. tekstu K. Zabawa, Kraków 2002, s. 84, 93.
[21] Garść wierszy Zahorskiej znajdziemy w antologii *Poetki przełomu XIX i XX wieku.* Sylwetkę poetki opracowała w antologii J. Zacharska.
[22] Savitri (H. Zahorska), *Poezje,* Warszawa 1908, s. 97-98.

się inaczej niż w *Apokalipsie*, w której Niewiasta rodzi syna, zaś Smok zostaje najpierw pokonany, a później związany i wtrącony do czeluści, wreszcie unicestwiony. W *Wizji* Zahorskiej zło, czyli wąż, niszczy i pożera, nie ma nikogo, kto mógłby z nim walczyć. Dominuje nad całą rzeczywistością, dokonując spustoszenia. W końcu gad pozostaje sam – potworny – na zimnych wodach. Apokalipsę poetki kończy odwrócony obraz biblijnej kreacji. Bożego Ducha, unoszącego się nad wodami przed stworzeniem, zastępuje na końcu wąż-bestia spoczywający na wodach w świecie opustoszałym na skutek aktu totalnej destrukcji. Nie możemy, oczywiście, wskazać dokładnego sensu opisanych obrazów i działań, podać przyczyn destrukcji. Poetka przywołuje symboliczne, po części apokaliptyczne motywy, aby wyeksponować niejasne, totalne zagrożenie. I być może przekazać przesłanie o ostatecznym tryumfie zła.

Jeszcze dosadniej i w sposób artystycznie o wiele bardziej udany przekazuje ideę dominującego zła i destrukcji Maria Komornicka. W jej wierszach pojawiają się motywy totalnej, apokaliptycznej zagłady, mniej lub bardziej rozbudowane (choćby: *Bunt anioła, Pan kona, Wieczór chorych. Psalmodia, Pod wpływem „Szału" Podkowińskiego* i inne)[23]. Jednak najbardziej zastanawiające jest zakończenie *Biesów* – dłuższego poematu prozą na temat wyobcowania. W końcowej części poematu autorka eksponuje dwa biblijne motywy, łącząc je ze sobą. Pierwszy dotyczy starotestamentowego imienia Boga – Jahwe: JESTEM, KTÓRY JESTEM (Wj 3, 13-15). Poetka wykorzystuje go w następujący sposób: opisuje najpierw metaforyczny, tryumfujący pochód „wszechżyciowej pieśni" (*nota bene* przypominający nieco pochód robotników), a następnie konstatuje:

> Żaden nerw mój nie łączył się z łańcuchem tego pochodu. – Szedł przeze mnie jak przez porwać się nie dający ani rozdeptać punkt międzyrzeczowej próżni, – i śpiew jego mówił dla mnie: JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY – KTÓREJ NIE MA.

Tę samą kwestię powtarza później „świat" – „syty i spokojny, pracowity i potrzebny, wesoły i budzący zazdrość":

> JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY, KTÓREJ NIE MA. NIE DORODZONYM BIADA!!![24]

Jednak wyeksponowane kwestie bardziej niż wersety biblijne przypominają słowa Chrystusa, skierowane do św. Katarzyny ze Sieny: „Będziesz szczęśliwa, jeśli poznasz te dwie prawdy: ty jesteś tą, która nie-jest, Ja jestem Tym, który Jest"[25]. Komornicka mogła oczywiście znać głośne objawienia sieneńskiej mistyczki. Tym bardziej jest to prawdopodobne, że jej listy do matki zdradzają szerokie oczytanie i głęboką akceptację chrześcijańskiej ortodoksji, zupełnie odwrotnie niż większość utworów[26]. Poetka, zresztą tak jak i św. Katarzyna, eksponuje w *Biesach* chęć prawdziwe-

---

[23] *Bunt anioła* omawia W. Gutowski, dz. cyt., s. 329.

[24] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem,* opr. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 364 -365. Podkreślenia Komornickiej.

[25] Por. święta Katarzyna ze Sieny, *Miasto duszy. Listy o Bogu i polityce,* przekład i opracowanie L. Grygiel. Poznań 2001, s. 23. Nb. w *Ewangelii św. Jana* Chrystus kilkakrotnie mówi o sobie: „JA JESTEM" (por. J 8, 24, 58; 13, 19).

[26] *Dialogi* św. Katarzyny ze Sieny ukazały się już po II wojnie światowej w 1948-1949 r. w tłumaczeniu L. Staffa. Wydaje się, że do słów Katarzyny odwoływał się też T. Miciński w jednym z wierszy z *Nietoty*:

> Kto jestem? wie tylko ten,
> Który wie, iż mnie wcale nie ma.

go, dogłębnego poznania samej siebie, co skutkuje unaocznienieniem nędzy ludzkiej kondycji, tak dotkliwej, że daje ona podstawę do mówienia o człowieczym „niebycie". Na tym jednak podobieństwa się kończą. „Będziesz szczęśliwa" – mówi Chrystus do św. Katarzyny[27]. Bohaterka *Biesów* natomiast popada w rozpacz, która doprowadza do samobójczego działania. Te same słowa, a jak różne konsekwencje! Zasadnicza różnica dotyczy też wypowiadającego ową kwestię podmiotu. W poemacie Komornickiej bowiem skierowane do bohaterki słowa okazują się – zupełnie inaczej niż w Biblii i w dialogu św. Katarzyny – najpierw diagnozą formułowaną ze strony tryumfalnego pochodu ludzkości, potem – „świata". Podmiotem wypowiadającym jest w obu przypadkach tłum, gromada, grupa, uzurpująca sobie wymiar boskiego bytu i boską świadomość. Artykułowane w ten sposób Chrystusowe słowa brzmią oczywiście ironicznie.

Oba zbiorowe podmioty: świat – domena boskiego bytu (odwrotnie niż w Ewangelii) oraz tłum – wieczny, istniejący prawdziwie, wskazują odwrócenie biblijnego porządku oraz zdradzają typowo młodopolskie obsesje artystów. Dla bohaterki *Biesów* niemożliwe jest porozumienie z tłumem, negatywnie ocenianym, uzurpatorskim, ale równie niemożliwa okazuje się samotność. Poszukujące *ja* wydaje się osiągać głęboki wymiar poznania siebie, ale treść poznania jest oczywiście inna niż w *Dialogach* św. Katarzyny. Nikt i nic nie jest w stanie zaradzić nędznej kondycji człowieka, zarówno tego z tłumu, jak i wyobcowanej jednostki. Idei człowieka, który nie-jest, towarzyszy u Komornickiej, zaczerpnięta z *Biesów* Dostojewskiego, idea „niedorodzenia". Bohaterka rozpoznaje siebie jako „nieudaną próbę", „poroniony płód". To swoiste, nieusuwalne i niezawinione kalectwo staje się przyczyną wyobcowania. Ale nie na tym kończy się samopoznanie. Jego końcowy rezultat pokazuje poetka posługując się również motywami apokaliptycznymi:

> Wprost mnie, mrocznie wypływając z blasku, prostował się w groźnej czerni szatański upiór mego DUCHA . – W posępnym obłoku twarzy złowieszczo rozświecone oczy, czoło zamknięte na siedm pieczęci i nieubłagana niemość ust wzgardliwych wraziły się w mą ziemską miazgę drżeniem zwierzęcej trwogi, zgrozą zapadającego wyroku. – Padłam na ziemię rzężąc. – Nade mną huczał łoskot klątwy:
> W WIEKUISTOŚĆ.

– oto zakończenie poematu[28].

„Obłok twarzy", siedem pieczęci, trwoga, która każe upaść na ziemię – to motywy bezpośrednio kojarzące się z *Apokalipsą*. Także wyrok, przywołujący obraz sądu. Apokaliptyczne motywy sugerują, że podczas owego niesamowitego spotkania z własnym „szatańskim upiorem DUCHA" objawiona zostanie groza i wzniosłość rzeczy nieodwołalnych, ostatecznych.

Epifania prawdziwych cech podmiotu okazuje się przerażająca: „szatański upiór" jako wymiar duchowy; „ziemska miazga" jako metafora jakości doczesnych. Czy

(Por. *Niewiadomy głos,* T. Miciński, *Wybór poezji,* wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999, s. 279). Miciński interesował się pismami czternastowiecznej mistyczki, czego dowody znajdziemy w jego innych utworach.

[27] Katarzyna tłumaczy, że prawdziwe poznanie siebie prowadzi do poznania dobroci Boga, jego miłości i łaski. Prawdziwe poznanie osiąga się dzięki miłości. Zaś „człowiek nie znający siebie wpada w pychę i ulega wszelkim wadom" (*Miasto duszy...*, s. 24-25).

[28] *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 366.

może być coś gorszego? Poetka dorzuca jeszcze jeden, najmocniejszy tu akcent. Największe przerażenie wzbudza niwelacja czasu „w wiekuistość". Istnienie w wieczności staje się dla takiej istoty największym przekleństwem, najcięższym wyrokiem Sądu Ostatecznego. Któż ową klątwę wypowiada, czyli kto jest władcą czasu i wieczności? Raczej nie „szatański upiór". Metafora: „niemość ust wzgardliwych" sugeruje, że klątwy wypowiedzieć nie jest w stanie, być może więc jednak nie mamy do czynienia z samopotępieniem, co często sugerują interpretatorzy poematu. Głos pochodzi z zewnątrz, podobnie jak w przypadku kwestii poprzednio wygłoszonych („niewiadomy głos" Micińskiego?), chyba że nie należy w kreowanych tu przez poetkę obrazach dopatrywać się związków opartych na prawach logiki. Tym niemniej „wieczność" w kontekście opisywanych przeżyć staje się pojęciem, które wzbudza największy lęk. Jest to bowiem, mimo przywołania motywów apokaliptycznych i biblijnych, wieczność powtarzalnego koła narodzin i śmierci, „bezbrzeżna droga awatarów, obciążona tym samym co na ziemi przeznaczeniem, – tą samą [...] klątwą wiekuistą"[29]. W taki oto sposób inspiracje Biblią i religią buddyjską współtworzą w *Biesach* Komornickiej rzeczywistość nie do zniesienia i nie do zaakceptowania. Rezultatem samopoznania staje się intensywne doświadczenie zła, strachu, niemocy i wyobcowania. Zaś ostateczny wyrok tajemniczego Sędziego nadaje temu doświadczeniu wieczną trwałość.

Jeszcze inaczej wykorzystuje liczne apokaliptyczne motywy mało znana młodopolska poetka – Maria Grossek-Korycka. W poemacie *Miserere mei Domine* znajdziemy całą kolekcję apokaliptycznych aluzji, obrazów, reminiscencji. Służą one kreacji ekspresjonistycznej wizji świata inspirowanej filozofią Schopenhauera, świata, w którym nieodwołalnie panuje cierpienie – „mnogoobliczne, mnogojęzyczne... mnogoramienne, mnogoimienne"[30]. Hiperbolizują doświadczenie bólu.

> Wszystko cierpi!
> Gdzie tarcz księżyca? Pękła od męki!
> Wnętrznego ognia na czarne wnęki,
> Czerep z niej tylko blado na niebie się sierpi.
> Porozwiewane są tęczowe bramy!
> Meteor był nadzieją – lecz nadzieja prysła!
> Na słońcu wystąpiły gangrenowe plamy,
> Obrywają się gwiazdy wożące koromysła
> I wszystkie lądy ciężą w bezdno mórz...
> Krwawą pieczęcią są każde ludzkie usta
> I krew jest w każdej z kruż,
> Co nie jest pusta.
> Skrwawionym jest czoło róż
> I święta pszczoła żądłem broni swego ulu:
> I zło jest z bólu i mord jest z bólu
> Wszystko cierpienie!
> Piję cierpienie – wdycham cierpienie – odziewam się w cierpienie!
> Do snu pod głowę podkładam udręczenie
> [...]

[29] *Utwory poetyckie...*, s. 360-361. Cytat pochodzi z wcześniejszych stron *Biesów*. Nieco inaczej interpretuje zakończenie *Biesów* W. Gutowski (por. *Z próżni nieba ku religii życia...*, s.319-320)
[30] M. Grossek-Korycka, *Orzeł oślepły*, Kraków 1913, s. 3.

Już idzie?... już idzie?!... już z gołym mieczem idzie siepacz!...
Zamknij oczy, o duszo moja, zamknij już oczy, już nie patrz!
Ty nie poradzisz... nie poradzisz ty na to nic a nic!
Nad światem wodzi rej szatanów ród i szatanic –[31]

Kosmiczna katastrofa – rozpad księżyca, gangrenowe plamy na słońcu, spadające gwiazdy, wszechobecna krew, także motyw siepacza – przypominają apokaliptyczny kataklizm. Cierpienie ściśle się łączy ze śmiercią i wydaje się dziełem szatana. Na ziemi i w kosmosie dominuje diabelska władza. Znajdujemy się jak gdyby w okresie pomillenaryjnym, po tysiącletnim panowaniu Chrystusa, kiedy szatan „z więzienia swego zostaje zwolniony" (Ap 20, 7-9).

Ale historia Grossek-Koryckiej nie toczy się według *Apokalipsy.* Nie ma tu nowego stworzenia, ani niebiańskiej Jeruzalem. Zagłada okazuje się totalna, gdyż destrukcji ulega także sfera *divinum.* Anioły, wysłannicy Boga, nie pokonają Smoka ani Bestii. *Mysterium inequitatis* będzie się w nieskończoność powtarzać. Świat został trwale zdominowany przez szatana:

Ooo... rozbija się... rozbija się raje wioząca Gwiazda!?
Urną popiołów poszła w przestwór... urną popiołów!...
Oo... błyskawicą – Gniewne niebo Ormazda
Zatrzasło się za rzeszą najwyższych aniołów!
Jak pokosy liliowo złocistych anemon
Padają w otchłań Chóry... Serafiny... Trony...
Ach, jak mi żal!... jak żal!... jak patrzy w próżni zawieszony.
Demon...
De profundis grają organy,
Błagalne śpiewają kiryeleje,
A nad światem chichoczą szatany!...
I to się wszystko dzieje?... o każdej chwili, naprawdę gdzieś się dzieje![32]

Okazuje się więc, że apokalipsa Grossek-Koryckiej ma miejsce w teraźniejszości. Otaczający bohaterkę świat znajduje się w stanie permanentnej katastrofy. Poetka mnoży drastyczne obrazy, sięga do wątków społecznych, pokazuje beznadziejność walki narodowej, nędzę szpitali, kolejową katastrofę – wszystko to z zastosowaniem apokaliptycznego obrazowania:

Pękają piersi, pękają mózgi!
Świat zatopiła krew![33]

Jej apokalipsa nie posiada cech profetycznych, zagłada świata dokonuje się tu i teraz, mrożące krew w żyłach wydarzenia rozgrywają się w czasie teraźniejszym. Motywy apokaliptyczne posiadają bowiem ściśle określoną funkcję, służąc kreacji świata nieodwołalnie pogrążonego w cierpieniu, gdyż „ból się w tożsamość z bytem splata" (s. 19). Towarzyszą im też inne obrazy intensyfikujące doznania. *Ja* mówiące staje się „oszalałym Świadkiem Wszechcierpienia" (s. 18). W końcowej części poematu pada pytanie o przyczynę cierpienia. Okazuje się nią – jak w teoriach gnostyckich – błąd Stwarzającego Boga – „Światodzieja". Ale Stwórca nie jest z tego powo-

[31] Tamże, s. 4-6. Za autorką wprowadzono zróżnicowanie wielkości czcionek.
[32] Tamże, s. 10.
[33] Tamże, s. 15.

du oskarżany, ponieważ to on cierpi najbardziej z powodu „organicznego błędu istnienia". Cierpienie sprawia, że staje się dwoisty, rozdarty na światło i ciemność. Wszechcierpienie zniknie, jeżeli Kreator, który stale też rodzi się na nowo, stale sam ze sobą się zmaga, pokona w sobie ból i cierpienie. Wówczas: „Byt wybłyści się w Blask". Tak wygląda, opowiedziana skrótowo, metafizyczna historia świata według Marii Grossek-Koryckiej[34]. Dokonuje się w niej znamienne odwrócenie pojęć: nie zło jest przyczyną cierpienia, lecz cierpienie rodzi zło. Zaś tajemnica bytu równoznaczna jest z tajemnicą cierpienia.

Cytowane motywy apokaliptyczne z pierwszej części poematu powtarzają się w jego części końcowej, egzemplifikując ból Stwórcy, który współcierpi z człowiekiem i światem. W apokaliptycznych wydarzeniach przywołanych przez poetkę nie objawia się Boży gniew, lecz konkretyzuje ból Stwórcy i stworzeń.

Księga Apokalipsy staje się dla Grossek-Koryckiej nie tylko materiałem, który posłużył jako element w kreowaniu oryginalnej metafizyczno-teologicznej epopei. Autorka *Orła oślepłego* sięga do *Objawienia św. Jana*, zapożyczając motywy, które współkonstytuują poetycką rzeczywistość lub intensyfikują przeżycia podmiotu (na przykład *Geniusz, Smutno mi...* z tomu *Poezje*; niektóre *Obrazy* z poematu *Sonaty mol* z tomu *Orzeł oślepły*; *W królewskich grobach* z tomu *Pamiętnik liryczny*). Eschatologiczno-apokaliptyczne obrazowanie stało się w jej przypadku rzeczywiście „uprzywilejowanym szyfrem bycia i transcendencji" – według cytowanej tu już formuły Wojciecha Gutowskiego, stosowanej do całej generacji młodopolan, choć ilość motywów apokaliptycznych zmniejsza się w liryce poetki w miarę upływu czasu.

Oryginalny przykład wykorzystania kilku motywów z *Objawienia św. Jana* znajdziemy w poemacie *Hafciarka*. Napisany w 1893 roku (według słów samej Grossek-Koryckiej), drukowany w całości dopiero w roku 1919 w tomie *Niedziela palem*, zawiera profetyczną wizję odzyskania niepodległości. Znajdziemy w nim także następujące obrazy:

A Wisła?...ach, a Wisła,
Porwała koromysła,
– Jak wiadomo ognista –
Powywracała promy,
Pozatapiała domy,
Zerwała mostów trzysta,
I pędziła wściekła,
Już niewiedząca sama
Do nieba czy do piekła –
Cała w bałwanach, w pianie,
Hucząc wiele sił stanie:
„Wolność... hooo... wolność nama!"
[...]

[34] Osobny, istotny problem stanowi konstrukcja podmiotu mówiącego poematu *Miserere mei Domine*, której tu nie omawiamy. W tej kwestii ważną inspiracją dla Grossek-Koryckiej jest Słowacki jako autor *Genezis z Ducha*. Na temat podmiotu w mistycznych dziełach Słowackiego szeroko i wnikliwie pisze J. Ławski w swojej książce: *Ironia i mistyka .Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, rozdział IV: *Neoplatońska struktura genezyjskiej wyobraźni: wizja i narracja.* Wnioski zawarte w tej publikacji są też istotne dla interpretacji młodopolskich utworów inspirowanych twórczością mistyczną Słowackiego.

Niebo zaś, że ją kocha
Z gwiazdami i obłoki,
Runęło na jej piersi
Od straszliwej radości
Z tej sromoty wysokiej
Poszło do niej w nurt w gości [...]
Ziemia rozpadła się do dna
I wyrzuciła z siebie kość wrażą,
Co leżeć w niej niegodna
I te, co łono jej każą,
Wyrzuciła ze siebie kości i popioły,
Które skrzydłami polskie wymiotły sokoły
Poza nasze graniczne kopce
Na te ich śmiecie... na obce.
Ziemia się strzęsła!... i z dzikim łoskotem
Budowle wraże waliła pokotem.
[...]
I potoczyły się tłukąc, jak gliniane garnule,
Te ich tam złocone cebule,
A wtenczas ziemia zawołała:
„wolnam"[35]

Dynamiczne żywioły, zawalenie się firmamentu, katastrofa trzęsienia ziemi, otwarte groby – to motywy, które w *Apokalipsie* budują nastrój grozy (por. również: Ap 6, 12-15; 16, 19; 20, 13). Te same motywy tworzą w *Hafciarce* radosną atmosferę, intensyfikując dynamizm przemiany. Wykorzystuje je więc poetka wbrew nastrojowi prototekstu (choć nie wbrew jego przesłaniu), budują one natomiast profetyczny wymiar poematu. *Apokalipsa św. Jana* to przecież księga profetyczna, zaczerpnięte z niej motywy nadają *Hafciarce*, pisanej przez Grossek-Korycką w rocznicę klęski powstania styczniowego, cechy proroczej wizji podtrzymującej nadzieję. Wizji, która się spełniła, co z radością podkreślała autorka w powojennych wydaniach.

Wyżej wymienione nawiązania do *Księgi Apokalipsy* należą – jak się wydaje – do najważniejszych w młodopolskiej liryce kobiecej. W wierszach innych poetek: Marii Markowskiej, Maryli Czerkawskiej, Jadwigi Marcinowskiej, czy też tych zupełnie już zapomnianych, jak Marcelina Kulikowska, Maria Kazecka, Jadwiga Podhorska, Stanisława Szadurska, istotne motywy apokaliptyczne w zasadzie nie występują. Czasem zdarzają się pojedyncze, dalekie nawiązania w funkcji nastrojotwórczej lub hiberbolizującej stany uczuciowe. *Objawienie św. Jana* okazało się dla poetek o wiele mniej płodnym źródłem niż dla ich kolegów po piórze, z wyjątkiem Marii Komornickiej i Marii Grossek-Koryckiej, współtworzących wczesną fazę polskiego ekspresjonizmu.

Na koniec należałoby wspomnieć Bronisławę Ostrowską, która – kreując postać Matki Boskiej w poemacie *Pieśń Miłości. Immaculata* – przywołuje motywy apokaliptyczne. W tym samym poemacie dużą role odgrywa motyw krwi, w częściach zatytułowanych *Magdalena* i *Eloe.* Zwłaszcza w *Magdalenie* zbawcza krew Chrystusa nabiera wymiaru apokaliptycznego, przypominając „rzekę krwi" z *Objawienia św. Jana* (Ap 8, 8; 16,4-7). Mówi Magdalena:

Idę, Panie... już idę... jeno z Twoich dłoni
Straszne deszcze krwi żywej spadają i krzepną...

[35] Cytuję na podstawie przedruku w tomie: M. Grossek-Korycka, *Wieszczka. Poezje,* Warszawa 1929.

I niebo w krąg przede mną pożarem się słoni
I oczy moje, Panie, od krwi Twojej ślepną,
A krew hojniej wciąż płynie jak fala burzliwa,
I od Ciebie mię ślepą w otchłanie porywa!
Nie widzę Ciebie, Panie! Choć rwę się ku Tobie!
Między nami krew bije spiętrzoną topielą...[36]

Natomiast wśród ostatnich wierszy Ostrowskiej o tematyce religijnej znajdziemy subtelną wersję niebiańskiej Jeruzalem, oświetlonej „chwałą Boga" (Ap 21, 1-27). Znamienne, że ów „Gród Światła" w liryku Ostrowskiej nie jest tworem człowieka, jak w niektórych młodopolskich utworach, wiersz nie zawiera też akcentów polemicznych wobec Biblii[37]. Mimo że tendencje witalistyczne i heroizm kreacji nie są poetce obce, „Gród Światła" pozostaje dziełem Stwórcy (nawet, jeśli kojarzy się tylko ze świtem), podmiot natomiast zachowuje postawę pokory i podporządkowania – końcowe wersy przyjmują formę modlitwy. Chociaż w pierwszej strofie pojawiają się też przetworzone motywy genezyjskiej filozofii Słowackiego, której poetka była wielką admiratorką, to w tym przypadku możemy jeszcze raz mówić o rzadkim, kerygmatycznym odczytaniu *Apokalipsy,* konkretyzującym się w pragnieniu panowania Tego, „co czyni wszystko nowe" (Ap 21, 5):

Łan marzy cud o światów chlebie,
Świt Światła Gród buduje w niebie.
Niechże się stanie, co jest z Ciebie,
Panie, Panie![38]

---

[36] B. Ostrowska, *Poezje wybrane,* opr. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 184.
[37] O różnych modelach Nowej Jeruzalem pisze W. Gutowski, dz. cyt., s. 357-369.
[38] Inc. *Na kłośnym łanie wiatru wianie...*, *Poezje wybrane,* s. 303. Światło Nowej Jeruzalem jest różnie interpretowane, m. in. można w nim widzieć symbol życia (por. M. Szczepaniak, *Symbolika światła w apokalipsach Starego Testamentu i w Apokalipsie św. Jana,* Poznań 2001).

Lidia Wiśniewska
(Bydgoszcz)

OFIARA KRÓLEWNY, CZYLI APOKALIPSA WEDŁUG (LEMAŃSKIEGO) JANA

Twórczość Jana Lemańskiego wywołuje różne reakcje. To niebanalny odnowiciel bajki, który ujawnia zainteresowania społeczne czy polityczne o charakterze pretekstowym „dla wyrażenia postawy filozoficznej: spirytualizmu, idealizmu, indywidualizmu, estetyzmu" – mówi Jerzy Kwiatkowski[1]. Aleksander Nawarecki z kolei co prawda podkreśla, że Lemański jest powściągliwszy w swym moralizatorstwie niż ksiądz Baka, ale poezję obu dość bezkompromisowo zaliczy do poezji zdziecinniałych starców[2]. „Ironista i marzyciel" – odezwie się ugodowo Władysław Hendzel[3] – wydobywając tę niejednolitość nie tylko w postawie, ale i w poetyce pisarza (wielogatunkowość, która powoduje, że w lirykę często wkracza satyryczna pasja itp.).

Tutaj zwrócimy się ku jego powieści *Ofiara królewny* (1906)[4] – określonej zresztą przez Mirosławę Puchalską, opatrującą ją wstępem, jako nawiązującą tyleż do bajki czy baśni, co do powiastki filozoficznej[5] – by zastanowić się nad jej sensem wynikającym z owego zakończenia, gdzie nowy Samson podważy kolumnę, na której wspiera się materialistyczny świat – i świat ten runie. Ale nie tylko o zakończenie tu chodzi. A więc po kolei...

Sam tytuł czytać można na kilka sposobów: ofiara dla królewny, ofiara ze strony królewny, ofiara uczyniona z królewny, ofiara, jakiej żąda królewna (na przykład: królewicz staje się ofiarą kaprysów królewny), Każde z tych odczytań, oczywiście, znaczy co innego. Ofiara ze strony królewny oznacza jej poświęcenie, a ofiara dla królewny – poświęcenie się dla niej; ktoś jako ofiara królewny – budzi odcień politowania z powodu instrumentalizacji go, a ofiara uczyniona z królewny – to ujęcie z kolei zakłada zinstrumentalizowanie jej i litość odwróconą w inną stronę. Dwa pierwsze przypadki sugerują sytuacje w zasadzie etycznie pozytywne (zakładające altruizm, choć można by dalej pytać, czy celowy), dwa kolejne – sytuacje etycznie wątpliwe (motywowane egoistycznie) lub wymagające bliższego uzasadnienia, Jakkol-

---

[1] J. Kwiatkowski, *Jan Lemański*, w zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. I. pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Warszawa 1968, t. I, s. 723.

[2] A. Nawarecki, *Poezja zdziecinniałych starców* (*o twórczości Jana Lemańskiego*), w: zbiorze: *Moda Polska. Legendy i światopoglądy*, Katowice 1983, s. 131-155.

[3] W. Hendzel, *Ironista i marzyciel. O życiu i twórczości Jana Lemańskiego*, Opole 1984.

[4] J. Lemański, *Ofiara królewny. Powieść fantastyczna*, wstęp i przypisy M. Puchalska, Kraków 1985. Dalej cytaty oznaczam w tekście głównym literką „O" i numerem strony.

[5] M. Puchalska, *Wstęp*, w: tamże, s. 5-26.

wiek byśmy tego tytułu nie odczytali (a gotowa jestem przyłączyć się do przekonania Mirosławy Puchalskiej, że wieloznaczność szyfru językowego u Lemańskiego ma wiele wspólnego z symbolizmem[6]) – w centrum zainteresowania ciągle pozostaje królewna. Kim jest królewna?

Będzie z pewnością z jednej strony jakoś samoświadomą „rzeczą w sobie" – by trochę dowolnie użyć Kantowskiego określenia. Raz po raz wszakże w ręce królewicza dostają się jej zapiski, będące wyrazem jej samoświadomości. W pierwszym (częściowo także w drugim) z nich oznajmia, że choć świadoma jest miłości królewicza (i zarazem tego, że on tylko kocha, a nie umie dać jej jakiejś odpowiedzi, dotyczącej świata), zamierza go opuścić, gdyż zbyt często ulega on Wezyrowym „oderwanościom" (typu: piękno idealne, które ona uznaje za pusty wyraz), odrywa się od niej (niczym od życia) i nie wydaje się jej dość silny, by chciała mu ulec. Wezyr określi to, raczej złośliwie, jako tęsknotę do ideału, którą być może zaspokoi domniemany zwycięzca królewicza, Ćwieczek. W drugim z zapisków, pochodzącym z okresu jej bytności na dworze tego ostatniego, gdzie odpychają ją „oderwaności" nowego typu: praktyczność, systematyczność, oszczędność i celowość, przedstawia siebie jako „piękno życia" (O, 58), ucieleśniony ideał czy też „żywą ideę" reprezentujące samą rzeczywistość i, choć zastanawia się, co jest poza rzeczywistością, wyraża nawet chęć ulecenia „poza świat", to jednak w myśl przekonania: *Il n'y a que la réalité*, na razie opisuje swe kolejne zauroczenie, już królem Gwoździkiem, który wydaje jej się – jak ona sama – poezją zrealizowaną! Trzeci zapis, z pobytu na jego z kolei dworze, jest wyrazem rozczarowania duszami osób tam spotykanych, a raczej ich bezdusznością, towarzyszącą zazwyczaj sile fizycznej (wszakże tkwią w materii po łebek). Tutaj już wyraźnie królewna opowiada się po stronie „chimerycznych" poetów, którzy mówią o duszy – i po stronie królewicza. A może jeszcze bardziej, choć z tego z pewnością nie zdaje sobie sprawy, po stronie Wezyra.

Kim zatem jest królewna „sama w sobie"? Wedle jej własnej, cennej definicji jest po prostu Rzeczywistością – i to w dwojakim rozumieniu: stanowi heterogeniczną syntezę ideału i życia, a zarazem rozrywana bywa przez napięcia powstające między zewnętrznymi wobec niej biegunami, wyznaczanymi przez ideał i życie, a reprezentowanymi przez otaczających ją Królów (materialistów różnego typu), królewicza i Wezyra (idealistów różnego pokroju). Jej wewnętrzna dwoistość zdaje się zapowiadać ciągły niedosyt: gdy jedna jej połówka w proteście przeciwko „zagarnianiu" dość dwoistego królewicza przez wyraźnie jednorodnego, dogmatycznego Wezyra, rozrasta się, tłamsząc konkurentkę i każe zmierzać królewnie-Rzeczywistości ku właściwemu sobie biegunowi (ku Ćwieczkowi, materialiście mechanistycznemu), to druga tymczasem nabrzmiewa niedosytem, który każe zmienić kierunek najpierw ku Gwoździkowi (materializm dialektyczny, już ocierający się tu o duchowość, choćby tylko poprzez sztukę – jeśli nie bycie... duszą od żelazka!), potem nieledwie ku Wezyrowi (tęsknota za „chimerami" duchowości zapewne jest aluzją do poetów skupionych wokół „Chimery", której redaktorem był Lemański), a w każdym razie zaś ku królewiczowi (którego związek z Wezyrem tymczasem staje się coraz bardziej ścisły). Królewna-Rzeczywistość staje się w ten sposób alegorią „człowieka w drodze", wiecznego tułacza, nigdy nie mogącego

[6] Tamże, s. 19.

znaleźć pełnego zaspokojenia, ale gromadzącego zarazem zaspokojenia cząstkowe, co wszelako jej raczej nie syci, lecz pobudza głody.

A królewna widziana z boku? Znamienne, że tym, który konstatuje powtarzanie przez nią jednostronnej definicji piękna Wezyra – jest dość dwoisty Gwoździk, a z kolei Wezyr zarzuca jej posiadanie definicji piękna rozumianego materialnie (rzeczy piękne, piękno wcielone), więc w stylu Gwoździka; tym, który ściga królewnę, będzie oczywiście (odsuwający się od niej zrazu za namową Wezyra) nieco dwoisty królewicz, a tym, który każe jemu ją sobie przywieść z powrotem – stanie się dogmatyczny materialista Ćwieczek. A zatem w dwoistej królewnie-Rzeczywistości jej różnego autoramentu adoratorzy wydobywają różne jej strony – lub dwustronności.

Królewicz uważa ją za swą myśl i piękno oraz życie i świat, a więc, podkreślmy, zupełnie zgodnie z jej samoświadomością – za „żywą ideę", czyli Rzeczywistość. To dziwne jednak, że tak nieustannie przywoływana przezeń jako jedyna i niepowtarzalna, zostanie ona przez niego opisana nie poprzez pryzmat swej wyjątkowości, ale właśnie podobieństwa – podobieństwa mianowicie do kobiety (zapewne jednej z wielu) towarzyszącej królowi Gwoździkowi: „tak była podobna do jego ukochanej. Takie same duże, pełne tajemnic oczy, które jakby wyglądały czegoś radosnego i w tej chwili zasępiały się pewnością, że to nie nastąpi, taka sama jasność twarzyczki; te same usta podobne do rodzącego kwiatu; ta sama postawa giętka, szczupła i w sobie skupiona..." (O, 131). Tajemnica Rzeczywistości zatem, wyraźnie wsparta właśnie na sprzecznościach (oczekiwanie i brak oczekiwania; otwarcie na zewnątrz w geście rodzącego kwiatu i „skupienie w sobie"), wabi królewicza. Ale znamienne, że niepowtarzalność odnajduje w powtarzalności.

Jego mentora i opiekuna to samo (to znaczy sprzeczność zawarta w królewnie-Rzeczywistości) skłania jednak tylko do uszczypliwych uwag: gdy królewicz mówi, że jej słowo pieści, nawet zanim się je zrozumie, Wezyr odparuje: „Całe szczęście, że nie rozumiesz, bo gdybyś je zrozumiał, to by cię raziło już, nie pieściło to jej «słowo»" (O, 78), W ten sposób ujmując w ironiczny cudzysłów jej słowo, ten podstawowy instrument racjonalizmu, przygotowuje Wezyr grunt pod dalszą deprecjację: „Z braku myśli pochodzi jej przewrotność; ze słabości – kłamstwo; z niedoskonałości, z połowiczności jej – potrzeba użycia" (O, 78). Zasadniczy zarzut dotyczy więc tego, że Królewna okazuje się wątła duchem i nazbyt zależna od ciała – jest niewolnicą Natury. Jej zapiski Wezyr ocenia jako dziennik rajskiego ptaka, jej poglądy – jako przeskakiwanie z bieguna na biegun i tylko instynktowne szukanie czegoś za pomocą frazesów przy nieumiejętności znalezienia własnego słowa czy stworzenia idei, Królewna zresztą niczego nie może znaleźć, bo szuka na zewnątrz, w ideale konkretnym (o ćwieczku i Gwoździku mówi Wezyr: „Nie wspominam ich jako osoby, tylko jako pewien żywioł, odbierający królewnom twórczość idealną i dążący do odnowienia się, przy ich udziale, znów jako żywioł, jako materia – w potomstwie" – O, 62). Zatem, jak ocenia jej zażarty krytyk, pozostaje w sferze oddziaływania sztuki idei „żądzo-piewnych", nie znających idei piękna poza pięknem ucieleśnionym.

Ten jej idealistyczny opozycjonista – który zresztą miłość do jednej kobiety uzna za sprzeczną z naturą, używając jak na ironię argumentu materialisty i libertyna Don Juana, twierdzącego, że dokonać wyboru, to urągać innym, niewybranym! – a może przy tym człowiek urażony tym, że do niego się nigdy nie zwróciła o radę, umieści ją w kontekście wielości królewien, pokazując – odmiennie niż królewicz we wszystkim szukający podobieństwa do jednej – niepodobieństwa, zróżnicowania i wariantowości

(egzemplifikacją służą posągi w ogrodach króla Gwoździka); królewien wiernych i niewiernych (a i to czasem pozornie tylko takich lub odmiennych), chłodnych i gorących (a i tu trzeba patrzeć, co na wierzchu, co pod spodem), płytkich i głębokich, słodkich i gorzkich itd. Można podobnie mnożyć różnice między oczami, czołami, rękami królewien. Ale co najbardziej charakterystyczne: Wezyr mówi w ten sposób o królewnach królewiczowi, „jakby chciał wszczepić do jego duszy poczucie nieustannych odmian w kształtach wszechrzeczy" (O, 74). Taki zamiar zostanie podtrzymany przez pokazanie wielości krajobrazów (O, 73). A więc w gruncie rzeczy obojętne, czy mowa o królewnach, czy o krajobrazach, bo mowa w istocie o zmienności widzialnego świata. Królewna staje się dla Wezyra tej zmiennej wszechrzeczy figurą, obrazem, modelem. Jednak taką rzeczywistość Królewicz chce uwielbiać, Wezyr umie nią tylko pogardzać.

Tak więc we wszystkich tych przypadkach – niezależnie od tego, czy mówi o sobie ona sama, czy mówią o niej wspomniani jej chwalcy lub krytycy – królewna to Rzeczywistość, Rzeczywistość jako całość. Rzeczywistość zmienna, wewnętrznie sprzeczna lub skłaniająca do analogii (powtarzalność), Rzeczywistość sytuująca się między biegunami, które zewnętrznie wobec niej i odrębnie, jednostkowo realizują możliwości, jakie ona realizuje wewnętrznie i łącznie. Pierwszy z tych biegunów reprezentuje Książę, kochanek idealny i – rzec by można – idealista subiektywny, drugą Wezyr – niewątpliwie idealista obiektywny, trzecią – Ćwieczek ze swoim państwem rodem z oświeceniowego materializmu mechanistycznego i czwartą Gwoździk z jego państwem, które można by wywieść z materializmu żywiołowego czy dialektycznego.

Warto zauważyć przy tym, że te jednostkowe (cząstkowe) realizacje rzeczywistości łączą się w pary, w ramach których relacje są niejednoznaczne. Książę co prawda – z racji tytułu – jest panem Wezyra (co prawda chwilami się wydaje, że to jego panowanie ma charakter czysto dekoracyjny), ale Wezyr z kolei – z racji urzędu – to mentor czy opiekun Księcia. W rezultacie – jeśli Książę nieraz (jako pan) odnosi się wrogo do tego, co głosi Wezyr, to ów czasami (jako mentor) drwi z myśli swego podopiecznego. Bywa też, że Książę porzuca Wezyra („Chodź, mały. Żegnaj, wielki Wezyrze" – zdaje się na swego nowego przewodnika – O, 63) i bywa, że Wezyr grozi porzuceniem Księcia. Lecz w zasadzie Książę przyjmuje zasadę: „Rządź mną i kieruj" (O, 33) i wielokrotnie zachowuje się jak bezbronne dziecko, które chowa się pod skrzydła kogoś silniejszego albo pod opiekę matki (0, 137), a Wezyr – prowadzi go za rączkę (0,104). Co tu dużo mówić: Książę musi być prowadzony; albo przez miłość (do Rzeczywistości), albo przez rozum (wskazujący Inną Rzeczywistość, zatem Ideę).

Co zaś się tyczy dwu władców-krewnych, to sprawa również pozostaje dalece niejednoznaczna, Król Ćwieczek każe szukać królewny u swego „siostrzeńca" (O, 47), ów mówi do przybyłych o swym „poczciwym wujaszku" (0,110), co sugeruje między nimi związek hierarchiczny, ale w międzyczasie, jakby zapomniawszy o tych ustaleniach, narrator autorytatywnie oświadcza: „Król Gwoździk i król Ćwieczek stanowili rodzeństwo, ukształtowaniem organizmów spokrewnieni, (...) obaj maszynowi, solidni, bez prześwitu skroś cielesność idącego, w którym mieścić się zwykła dusza u istot mniej ważkich i mniej sobie pobyt w skórze ważących (...): król Ćwieczek i król Gwoździk we wszystkim innym różnili się (...)" (O, 91). Jak więc było? Bohaterów łączy układ hierarchiczny czy równoprawny? Ważniejsza jest ich samoświadomość czy świadomość narratora? Czy coś tu jest pomyłką? A może jedno i drugie ma sens: w jednym byli braćmi (w swym stosunku pogardliwym do duszy a wyznawczym wobec ciała), w drugim zaś raz ten pierwszy miał przewagę (różnili się jak zasada od przesady), raz wtóry (różnili się jak sałata od bukietu).

Nie tylko przecież powstają tu pary, ale i para par, która w końcu składa się na jakąś całość duchowo-cielesną (gdzie na duszę składają się indywidualności, a na ciało – twory społeczne), oczywiście – wewnętrznie zdynamizowaną, niejednoznaczną, niemniej całość. Można by zatem powiedzieć, że o ile (kobieca) królewna reprezentuje Rzeczywistość jako całość, stopniowo rozpadającą się na swoje odmiany, ujawniającą wielość przeczących sobie aspektów, wyłaniającą *z* siebie wręcz odmienne królewny-jednostki (tworzące jakąś rzeczywistość), o tyle męscy bohaterowie podlegają tu przeciwnej dynamice, przechodząc od jednostkowości rzeczywistości do całości Rzeczywistości. Ale to ostatnie wymaga uważniejszego przyjrzenia się.

Królewicz przedstawia siebie jako władcę z rodzaju tych „Bez Ziemi", a więc dokonuje samookreślenia negatywnego, wskazując, z czym nie jest związany: z przeciwieństwem nieba, a zatem wymiarem dolnym, z posiadaniem dóbr materialnych, z zakotwiczeniem w naturze, Niemniej opisany zostaje dwoiście: jako zdominowany przez ów brak: (stanowiący podstawę tęsknoty) „kochanek idealny pożądający rzeczy materialnych" (O, 51). „Materialnych" właśnie – bo jak podkreśla, dla niego „najwyższą rzeczą jest realność królewny" (O, 64), pragnie żywych kształtów (O, 66) i nie akceptuje, charakterystycznego dla swego mentora, wyjałowienia tego, co rzeczywiste, z wszelkiej realności. Choć bywają momenty, kiedy koncepcję rzeczy-idei, postrzeganej przez myśl oraz „piękna idealnego", gotów jest przyjąć słowami; „Tak, to by wyglądało naprawdę" (O, 69).

Jego idealizm natomiast zdaje się wynikać zarówno z chęci kierowania się tylko pozytywną siłą miłości, jak i z widzenia wybranki w kategoriach samej tylko pozytywności. Warto przy tym pamiętać, że uczucie to określone tu bywa jako coś niespołecznego (O, 59), bo „zakochany nie trzyma się kupy" (O, 58), a więc stanowi jakiś rozsadnik indywidualizmu. A zarazem uczucie to kierowane jest tylko do jednej, jedynej osoby, poza którą nie ma innych królewien i bez której wszystko wdaje się „niepotrzebnym, źle skierowanym i fałszywym" (O, 79). Królewiczowskie rozumienie miłości zakłada jej nierozerwalność – aż po śmierć. Charakterystyczne, że choć bohater swoją sytuację po odejściu królewny (powstałą w dużej mierze dzięki Wezyrowi) widzi czarno, to jednak woli mękę miłości, niż jej brak. Płacze zatem z miłości lub składa hymny pochwalne, a wszystko to w imię maksymy: „Kochaj i pozwól mi kochać" (co w ostateczności znaczy: żyć). A zatem bohater-typ – królewicz-Serce powiada: „Miłość jest we mnie stworzona, i źle bym robił, gdybym jej nie słuchał" (O, 106).

Tym, co stanowić może o negatywnej stronie jego „postawy serca", jest łatwe (a może: konieczne) uzależnienie, a wedle słów Wezyra; niewolnictwo, Wezyr bowiem zarzuca królewiczowi, że jest niewolnikiem (cielesności) królewny (która z kolei byłaby niewolnicą Natury). Nietrudno zauważyć, że królewna z podobnego powodu ma zastrzeżenia do królewicza; według niej staje się on niewolnikiem (poglądów) Wezyra.

Z drugiej strony – to także bohater skłonny do działania i w tym przeciwstawiający się skłonnemu do odrzucania świata Wezyrowi, którego ponagla: „O wielki Wezyrze! Rzuć w trawę swoją torbę z sylogizmami i chodźmy!" (O, 37). O ile więc Wezyr kierowałby nim intelektualnie, o tyle on wyznaczałby drogę fizyczną Wezyrowi.

Wezyr w każdym razie to typ przeciwny jako Rozum (chciałoby się dodać; „wcielony", ale w jego przypadku brzmiałoby to po prostu niestosownie; można co najwyżej rzec: „odcieleśniony"; jeśli Królewicz jest Bez Ziemi, to Wezyr z pewnością Bez Ciała). To Rozum, który na porywy uczuć reaguje. „Ładna logika! Oddałbym

życie, aby żyć! O miłosna obłudo! O miłości, tak zwana miłości, córko fałszu, podstępu i udania, przystrajających jedynie prawdziwą żądzę, na to istniejącą, aby mogły powstawać nowe żądzopłodne i żądzolubne stworzenia!" (O, 106). W tym pełnym świętej zgrozy okrzyku ujawnia się człowiek przekonany, że świat i człowiek wyczerpują się w logice; jeśli zaś wyciągnąć wnioski z jego przekonania, iż nie należy skakać za wysoko, iżby nie spaść za nisko (akcji zatem przeciwstawia się reakcja), to jego logika miałaby korzenie Heglowskie.

Jeśli jednak ta logika ostro przeciwstawia się ciału – to w tym sensie jej korzenie byłyby Platońskie. Platońska hierarchiczna wizja człowieka (przyznająca rolę nadrzędną woźnicy-rozumowi, podrzędną sercu, a najniższą – zmysłowości) w wizji Wezyra przyjmuje zmodyfikowaną postać, w której but (społeczny) kierowany jest przez nogę, ta – przez ciało, a ciało – rzecz jasna – przez duszę, jak się zdaje, reprezentującą prawdziwy byt, przejawiający się w myśli. *Gdy* jednak grecki filozof mówił o hierarchii dotyczącej człowieka (do której analogię znaleźć można w świecie, w którym Idea to prawdziwy byt, a materia – jego niskie odbicie), to wspomniany filozof Lemańskiego mówi jednak *coś* odrobinę (a może więcej niż odrobinę) innego. Traktując pojedynczego człowieka i świat (reprezentowany przez organizację społeczną) łącznie, stwierdza, iż najwyższy stopień w hierarchii przysługuje duchowości, która jest jednoznaczna z indywiduum, podczas gdy najniższy stopień zajmuje materialność i cielesność, właściwa zbiorowości. Jego teza o absolutnej wrogości dwu obcych sobie światów: idei i materii, domaga się wyraźnej deprecjacji tego drugiego (bowiem pełnia jednego z nich oznacza nieistnienie konkurencyjnego), co oznacza: zarówno materii, cielesności, jak i społeczeństwa.

Jednocześnie – wprowadzając pojęcie „tak zwanej miłości" – mentor usuwa z pola widzenia konkurencyjną wobec Rozumu wartość, nadając jej status pseudowartości, funkcjonującej w roli pięknej przykrywki dla niecnej zmysłowości i pożądania. Wtedy już bez przeszkód uznaje, że (takie cielesne reakcje, jak) płacz z miłości to mazgajstwo, zaś radość z tego powodu to wyraz plebejskości, gminnego użycia (radość wszak objawia gmin obżarstwem i opilstwem, a w skokach zapomina o swym duchowym upośledzeniu). Nie trzeba dodawać, że Książę podejrzewa, iż Wezyr nigdy nie kochał (na pytanie o miłość on sam odpowiada; „E..." – O, 77), a widzi – iż nigdy też nie okazuje wzruszenia.

Nic dziwnego, bo jego – „arystokratyczne" w tym kontekście (nic dziwnego, że królewicz podkreśla, może nieco drwiąco: „wielki Wezyrze") – „Ja" (wyższe od uczuciowego królewiczowskiego i od plebejskiego zarazem) zostaje niejako zdeterminowane przez urząd (a więc rolę społeczną, choć niby tak bardzo podkreśla on znaczenie indywidualności; jakkolwiek można przyjąć, że to rola „pierwszego" wśród ministrów, a zatem indywidualnego doradcy). Toteż wielokrotnie pojawia się wyjaśnianie tym jego zachowań: oto obowiązany jest z urzędu radzić sobie i innym, z urzędu być przeznaczonym do perswadowania, z urzędu – optymistą, z urzędu – rozsądnym. Kierowanie słowem, charakterystyczne dla racjonalisty, koncentruje się wokół myśli czy idei jako przejawów nieskończoności wynoszonych na piedestał. Wezyr domaga się *od* człowieka bycia czystą świadomością, niezmąconą przez uczucie myślą, która pozwala zobaczyć ideę jeszcze przed urzeczywistnieniem – gdy niemyślący pozna ją dopiero w realizacji. Myśl jest więc lepszym organem poznania niż oko.

Faktem jednak pozostanie i to, że tak niedoceniający świata zewnętrznego Wezyr czasem ze wzrokiem utkwionym w przestrzeń (czytaj: w ideę) potyka się i upada, jak... człowiek niemyślący, nie umiejący przewidzieć skutków realizacji kroku. Nie mówiąc o tym, że jego bezwzględna, i w swym braku serca absurdalna, logika doprowadza do śmierci dopiero co – dzięki całkiem sensownemu działaniu – uratowanej ze szponów jastrzębia kraski. Tak zdaje się ujawniać rozdźwięk między deklarującą nastawienie na osiągnięcie samej pozytywności teorią racjonalisty (zamykającego jednak tę pozytywność w świecie wewnętrznym) a przynoszącym absolutnie negatywne skutki dogmatycznym postępowaniem w imię owej pozbawionej elastyczności logiki w świecie zewnętrznym.

W jego teorii ciągle jednak zrozumieć czy wytłumaczyć rzecz znaczy w gruncie rzeczy zabić ją w duchu (jako rzeczywistą), posłużyć się zaś ideą Piękna – znaczy stworzyć coś w duchu i żyć pięknem idealnym. Świat wewnętrzny zatem staje się polem absolutnej władzy kreacyjnej i unicestwiającej. W związku z tym królewiczowski doradca domaga się, by wejść w siebie, szukać w sobie siebie, stworzyć królewnę w sobie – idealną i nie podlegającą przemianom, szczególnie zniszczeniu, a tym samym oderwać się od rzeczywistości, uniezależnić od niej (to, oczywiście, w opozycji do emocjonalnego „niewolnictwa" królewicza). Z tego dążenia, nawiasem mówiąc, wyłania się egzemplaryczny mizogynizm. Mentor ów naprawdę uważa, że realna księżniczka nie istnieje po to, żeby ją (altruistycznie) kochać, ale żeby przez nią (instrumentalnie potraktowaną) odczuć własną (egocentryczną) doskonałość. Podopiecznemu swemu proponuje zatem – w duchu niewątpliwie Weiningerowskim[7] (Beatrycze, Madonna jako własne: ideał i myśl mężczyzny, tyle że wcielone w obraz kobiety) – stworzenie w sobie królewny, złożenie jej sobie z marzeń – nie dla szukania osoby realnej, a dla posiadania jej jako idei (piękna...), której nie będzie można mu odebrać, skoro jest wewnętrzna, duchowa właśnie. Nie chodzi tu zresztą o zastąpienie życia obrazem, ale o wprowadzenie dzięki obrazowi symbolu, rozbudzającego ducha, co umożliwi świt rozumiany jako wyzwolenie duszy z więzów realności i okowów cielesnych. Oderwanie się od życia i życie pięknem zaś – to osiągnięcie, bądź co bądź, nieba (nie tyle jednak „na ziemi", ile: „we wnętrzu ludzkim"). Doradca wzywa więc: „Żyj ideą, czyli PIĘKNEM!" (O, 61). Wzywa, bo czuje się przeznaczony do misji wychowawczej (porównaj wyjściowe: „będziemy idealnieć i doskonalić się" – O, 32): bez niego, jak sądzi, dusza królewicza opustoszałaby zupełnie.

Dość ironicznie zatem wyraża się on o realnej kobiecie jako czystej tylko na powierzchni, a brudnej wewnątrz. Ta kobieta płytka wydaje mu się lepsza, słodsza, gdy tymczasem kobiecość „oceanicznie głęboka" niesie ze sobą także gorycz. Ponieważ z braku myśli u kobiety, jak sądzi, pochodzi jej przewrotność, ze słabości kłamstwo, z połowiczności – potrzeba użycia, więc bez sensu jest „osypywać wonią pożądania" ten „kwiatuszek od nas niższy" (O, 80), którego bezduszność niszczy też duszę mężczyzny. Z podobnych powodów przyjąć musi, że tworzenie nowego życia, płodzenie dzieci, dokonuje się niejako kosztem twórczości duchowej – a tworzenie w materii to przecież tworzenie pozorne w porównaniu z tworzeniem w idei. W jego przekonaniu obcowanie fizyczne, budzące w nim niemal wstręt, może być właściwością niższego świata natury: roślin, zwierząt, ale nie ludzi.

[7] O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, wyd. III, Warszawa 1911.

Natomiast przeznaczona człowiekowi Idea nie jest co prawda po to, jak mówi, by ją pozostawiać w mroku, ale by ją tworzyć i mnożyć w sferze światła, jednak absolutnym nieporozumieniem byłoby urealnić uwielbienie, zmierzać do raju „na ziemi". Tak zrealizować ideę, to ją zniszczyć, a zaspokoić żądzę (ciała lub piękna zawartego w przedmiocie) – to umrzeć (duchowo) i, rzecz jasna, zatracić siebie przez oddanie się innemu: miłość w ten sposób ma w sobie coś z zagłady. Tymczasem na przykład zabicie rywali (cielesne) nie wyeliminuje ich z myśli i z duszy zabijającego, co więcej – nawet w niej unieśmiertelni. Przy tym samo spełnienie erotyczne prowadzi w prostej linii do odosobnienia kochanków. Nie ma więc mentor zaufania do „filozofii królewny": jeśli dla niej piękno jest pustym wyrazem, to należy do tych, którzy w sobie mając pustkę ideową, nic w idei ponad pustkę nie widzą (O, 61). Zresztą Wezyr zdaje się wierzyć, że królewna byłaby zdolna do życia duchowego, ale musiałaby się zaprzeć swoich żądz, czyli grzechów – tego, co niewiele może być warte, skoro trwała jest tylko idea jako byt obiektywny.

Mimo podstawowych różnic królewicz-Serce i Wezyr-Rozum składają się na połowę całości – tę, którą ponad ich partykularnymi predylekcjami, można nazwać psychiczną czy duchową. Podkreśla to charakterystyczna wspólnota: obaj bohaterowie mogą nie jeść, nie pić – choć jeden ze strapienia miłosnego, drugi – bo żywi się myślami. Przeciwnie dzieje się w państwach, do których wkraczamy wraz z opisaną już parą i których królowie także tworzą swoistą jedność, choć odmiennego rodzaju: nazwijmy ją cielesną (materialną) czy może życiową. Za to bowiem, co łączy ich postawy, można uznać – wywodzący się z „życia" – znaczeniowy pierwiastek „żyt" (O, 41), który z jednej strony staje się podstawą wyrazów takich jak „użyteczność", „pożytek" (państwo Ćwieczka), z drugiej takich jak „użycie", „zażywanie" (państwo Gwoździka). Warto też pamiętać, że gdy w poprzednim przypadku dominowała indywidualność (w centrum uwagi indywidualnej stał „ten drugi", czyli królewna lub „ja", to jest Wezyr), to w tym przypadku pojawiają się Państwa, za którymi stoją zbiorowości, choć niewątpliwie niezupełnie nastawione na to samo: pierwsze domaga się powszechnej rezygnacji z siebie, podporządkowania siebie wyższym celom, drugie – równie powszechnej, bezwarunkowej ekspansji i eksponowania cielesności.

Można by rzec, że Rozum indywidualny, domagający się wyrzeczenia (ale właśnie świata zewnętrznego w imię wewnętrznej Idei), i Miłość, domagająca się zaspokojenia (ale zwrócona tylko ku jednej osobie jako jego celowi i sensowi), wprowadzone teraz zostają na poziom ponadjednostkowy, zyskując swoje zwierciadlane, a więc odwracające odbicie. W wyniku tego Rozum domaga się teraz ograniczenia, ale życia wewnętrznego – żąda na rzecz sprawnego (pożytecznego) działania zewnętrznego w ramach materialnie traktowanego mechanizmu społecznego (regulowanego przez „oświecenie powszechne", które firmuje Nauka). Natomiast Miłość domaga się teraz zaspokojenia, ale nie tyle osobowego, ile – panosobowego (erotyzm), a także – na wszystkich płaszczyznach pożądania (pansensualnego zatem), a wszystko to w imię Życia (i jego piękna, które firmuje Sztuka).

Ćwieczkarnia, czyli królestwo króla Ćwieczka, to „kraj pusty i bez widoków" (O, 53). Jest to zatem (ontologicznie) pustynia, pozbawiona życia lub z życiem ograniczonym do form najbardziej prymitywnych i odpychających, po części pachnących rozkładem: grzybów, liszajów i świńskiego ziela. Kwiaty tu nie rosną, drzewa zostały

wycięte i pocięte (na ćwieczki). Pod względem poznawczym obowiązuje podobne ograniczenie i zawężenie; płachty zasłaniające światło naturalne dają wielkie półcienie, ale pozbawiają indywidualnych cieni. Odgradzają też one od kwiecistych i zielonych miraży (jak to się tu określa) piękna ziem sąsiednich, choć trzeba przyznać, że jeszcze nie od widoku nieba, co proponował ongiś Praćwiek, ale czego poniechano, bo w końcu tkwiące w bucie ćwieczki i tak w niebo nie patrzą, nie rozpraszają się więc niepotrzebnie. Zresztą te puste nieużytki stwarzają możliwość zagospodarowania: w ten sposób niebu odbiera się wymiar metafizyczny, poprzestając na użytkowym.

Sposobem egzystencji mieszkańców tej krainy jest (nastawione na społeczny wymiar) bycie zwartym klocem lub – bycie w kupie. Potomstwo powstaje podobno mechanicznie, dzięki maszynie, zwanej ćwieczkorodem (zresztą z punktu widzenia słowotwórczego, Ćwieczkarnia to miejsce gdzie „wyrabia się" ćwieczki). Toteż może nie dziwić, że powstałe w ten sposób osobniki nie tylko w ramach własnej osoby zatraciły podstawowe rozróżnienia, choćby góry i dołu (po Bachtinowsku rzecz ujmując; cielesnego dołu i duchowej góry[8]) i poruszać się mogą – a bardziej tkwić – tyleż za pomocą nóżki, co główki (obu więc czysto materialnych), ale i nie różnią się właściwie od siebie, co widoczne się staje szczególnie w kwestii płciowości; ta bowiem okazuje się funkcją tkwienia w odpowiednim (męskim lub damskim) bucie. Podobna równość (czy homogenizacja) ujawnia się w urządzeniu społeczeństwa; istnieją co prawda grube ćwieczki, utuczone na krzywdzie innych, ale ich służba często zostawia je bezbronne w miejscach najbardziej podłych i cuchnących, co nie licuje ani z dostojeństwem, ani z przewagą społeczną.

Uniemożliwieniu zachowania komplikującej życie społeczne odrębności służyć też ma pozbawienie pojedynczych ćwieczków cienia – co stanowi analogię do pozbawienia przestrzeni nieba wymiaru metafizycznego. Przede wszystkim pośród powszechnej symetrii nic nie daje cienia. Cień, jak wiadomo, uznawany był w wielu wierzeniach za synonim duszy[9] i w takim ujęciu wykorzystał jego sprzedaż (jako zaprzedanie duszy diabłu) Chamisso[10]; w takim też rozumieniu przywołuje go tu Wezyr: „Duch to jest niby coś w rodzaju cienia właśnie, a wytworzenie cienia, czyli tego ducha zawdzięcza się słońcu, światłu..." (O, 46) – przy czym domniemywać wolno, że Wezyr ma na myśli światło Prawdziwego Bytu, czyli Idei. Przywołuje on prawo obyczajowe i pandekta, które czynią stan taki (braku cienia) bezprawiem. W państwie Ćwieczka obowiązuje jednak inne prawo, i to główne (!): „Niechaj ciało nie ma cienia" (O, 45), co tłumaczyć w tej sytuacji powinniśmy: niechaj ciało nie ma duszy. Toteż cień wywołuje tu szok, agresję, a co najmniej podlega aresztowaniu. Nie dziwi więc maksyma: „Rozstańcie się z wszelkim cieniem" (pobrzmiewa w niej pogłosem: „Rozstańcie się z wszelką nadzieją"). Tu nawet lokaj nie wykazuje... cienia wątpliwości. Mieszkania są tu wspólne i mają kształt buta, w którym brak światła podtrzymuje zniewolenie indywiduum (nie pozwalając wytworzyć się cieniom).

Tendencyjnej sztuce, upraszczającej świat, towarzyszy dbałość o jednoznaczne tłumaczenie napisów w obcych językach. Natomiast słowa własnego języka mogą

---

[8] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelaise'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przekład A. Goreniowie, opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.

[9] K. Wysoczańska-Pająk, *Postać sobowtóra w prozie rosyjskiej lat dwudziestych XX wieku*, Opole 2000, s. 12: „Uważano, że jeśli ktoś nadepnie na cień lub odbicie, uderzy je lub przebije nożem, to człowiek odczuje to tak samo, jak gdyby rana zadana została mu osobiście".

[10] A. Chamisso, *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1961.

posiadać kilka znaczeń (na przykład ćwiczenie: bicie, jedzenie, nauka), a tajemniczy sfinks łatwo w tym języku przemienia się w swinksa (kojarzącego się z prozaiczną już „świnką"). Zatem uproszczenie obrazu świata, komplikacja języka składają się na aparat mogący służyć manipulacji.

Prawdziwe podstawy życia w tym społeczeństwie zdaje się wszakże tworzyć nauka. Niczym świecka Biblia pod ręką leży książka *Oćwieczenie powszechne,* wskazująca wyraźnie na proweniencje oświeceniowe tej organizacji społecznej. Skoro jednak król w piątki, dla przykładu, pości, a nad głową posiada coś na kształt aureoli – „aureoli oświecenia" – realizując w ten sposób jakąś wersję ascetycznej świeckiej „świętości", to wolno nam przyjąć, że spotykamy się tu z porządkiem modernistycznym, mającym swe korzenie w rewolucji francuskiej, a będącym w istocie zdesakralizowaną wersją mitu chrześcijańskiego (za jego dalszą konsekwencję trzeba by przyjąć komunizm, którego Lemański nie mógł znać jeszcze praktycznie, ale być może docierały doń jakieś rewolucyjne jego zapowiedzi). W myśl koncepcji modernistycznej społeczeństwo ma zrealizować na ziemi, nie zaś w niebie, ideał sprawiedliwości, równości i braterstwa, odpowiadający niebiańskiej wspólnocie boskiej. Postawa króla – w której znać również pozytywistyczne i pragmatyczne zacięcie – rozszyfrowana zostaje mimo woli przez królewnę, charakteryzującą go: „Kocha systematyczność, praktyczność, oszczędność i celowość. Te wszystkie ości, te oderwaności (...)". Ta postawa wiąże się ze zlekceważeniem przez Ćwieczka jako naddatku i sprawy zbędnej sfery prywatnej, uczuciowej i z oceną „przylgnięcia" królewny jako przeszkadzania w pracy, a także z uznaniem królewicza zaś i Wezyra za darmozjadów.

Owe abstrakcyjne „ości", w obu przypadkach wypreparowane ze świata, wyraźnie wiążą poglądy Wezyra i Ćwieczka, choć wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka, że nic nie jest od siebie tak odległe jak one. Ale przecież w obu przypadkach konstatujemy to samo żądanie „oświecenia" królewny, czyli Rzeczywistości – w imię Rozumu oświeceniowego lub idei Piękna. Światło rozumu zastępujące światło boskie nie mniej, niż idea Piękna zastępująca ideę platońską, wprowadzają desakralizację Eliadowskiego mitu nowoczesnego[11], ucieleśnianego przez chrześcijaństwo.

Ale gdy poglądy Wezyra wydają się jakoś faworyzowane przez Lemańskiego, a jego destrukcyjność wydaje się incydentalna, to w przypadku generalnie negatywnie pokazywanego państwa Ćwieczka pojawia się z kolei znaczący wyłom pozytywny. Ten wyłom jest dziełem przewodnika. Tutkwi, który „trzyma się z mechaniczną prostotą" (O, 52), ale jemu jednemu nie jest przykry cień gości, umie zadawać pytania i być może myśli, że tkwienie w (społecznym) Wie to nie ideał życia. W każdym razie przyznaje, że wychodził czasem z buta za płachtę (ku słońcu) i że tęsknił do zaistnienia jako żywa cząstka drzewa. Jest więc – na tle swego społeczeństwa – oryginalny. Nie za bardzo słucha podżegających do buntu sugestii Wezyra, by wszystkie ćwieczki opuściły społeczny but, zyskując indywidualny byt ludzki (*sic*!), łzy jednak czynią go człowiekiem. Tylko że – wzruszenie go zabija. Jakoś ten Wezyr ma dar przyprawiania o śmierć. Ale z kolei z trupka wyrasta sosenka z własnym cieniem: śmierć mechanicznie wytworzonego ćwieczka staje się wyzwoleniem z poprzedniego stanu i odrodzeniem biologicznego czy też organicznego życia. Prawdę zatem powiedziaw-

[11] Rozróżnienie mitu nowoczesnego i archaicznego zob.: M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999.

szy – Tutkwi wydaje się bliższy organiczności państwa Gwoździka, niż rzuconemu w euforii oczekiwaniu Wezyra, że zostanie artystą.

W każdym razie wymyka się temu życiu, które zostanie ujęte w modelu Ćwieczkowego państwa, jaki stanowi darowany Gwoździkowi przez wuja zespół automatów poruszanych wodą: każdy element pełni tutaj tylko jedną funkcję, sobie wyznaczoną; rąbie drwa, pisze wiersze okolicznościowe na uroczystości państwowe (popełnia samobójstwo z powodu niezdolności dostosowania wierszy do okoliczności), spotyka się z kochanką, która natychmiast rodzi mu dzieci, a te, ominąwszy okres dojrzewania, biorą się do rąbania drwa, pisania wierszy na... *etc*. Chyba że zamknięty zostanie dopływ wody, poruszającej te wszystkie figurki: ale ten moment zatrzymania wstydliwie zasłaniany jest płachtą.

Natomiast model tego świata, jaki stanowi państwo Gwoździka, reprezentuje Potwór stający na kładce, którą powinni przejść dwaj wędrowcy, a przedstawiający się jako „absolut zmienności realnej w służbie króla Gwoździka będący" (O, 82). Słowo „absolut" sugeruje pokrewieństwo z Bogiem (może też odpowiadać Absolutowi Heglowskiemu), lecz zarazem mówi, że dotyczy tego, co realne, „tu i teraz": ma być obrazem rzeczywistości. Wiąże zatem ze sobą przeciwieństwa niczym określenie księcia jako idealisty pożądającego rzeczy realnych. Za prototyp tego Potwora wolno by uznać świat *Metamorfoz* Owidiusza z jego odwołaniem do Pitagorasa, a bardziej trafnie – do presokratyków, greckich filozofów przyrody lub to, co Bachtin nazywa realizmem groteskowym[12]. Tak czy inaczej – zaktualizowany tu zostaje Eliadowski[13] mit archaiczny (lub jego zdesakralizowany wariant, paradygmat kołowy, wiązany z greckimi filozofami przedsokratejskimi).

Cechą charakterystyczną Potwora – w przeciwieństwie do zautomatyzowania Ćwieczkowego mechanizmu – jest nieobliczalność i nieprzewidywalność ujawniająca się w wielkiej zmienności kształtów, barw i poruszeń. Najpierw zatem następują „zmiany rodzajowe", typowe metamorfozy; przemiana pantery w węża, tego w antylopę, jej z kolei w słowika, a słowika w tygrysa itd. Zaczem pojawiają się kształty hybrydyczne: rajski ptak z dziobem przekształconym w obdarzony żądłem pysk żmii koralowej, z płetwami zamiast skrzydeł i wachlarzem pawia a głosem podobnym do mewy. Pojawia się też wiele odmian jednego (kilka różnych gam śmiechu) oraz wewnętrzna sprzeczność reakcji (śmiech połączony ze łzami, darowanie życia z groźbą). W absolucie owym jest wszystko – i nic, brak istnienia realnego. Jest zdolność wycofania się, uzyskania statusu bytu niejawnego – i odsłonięcia się, powrotu. Jego najwyrazistszym obrazem staje się tajemniczy sfinks. Ale pamiętajmy zarazem, że w końcu towarzyszy mu określenie „Potwór" (... zmienności realnej).

Zestawienie obu modeli zostaje wyostrzone przez narracyjny komentarz: obu władców łączy brak duszy (w konsekwencji pozostaje sama cielesność czy materialność), ale poza tym wiele dzieli. Po stronie Ćwieczka pojawiają się: drewno, tkwienie w miejscu, systematyczność, celowość, wartość instrumentalna, skończoność bytu w kształcie i czasie, rozkład, gnicie materii; po stronie Gwoździka: kruszec, wszechtkwienie, przypadkowość, (do)wolność, wartość bezwzględna, zdolność do przemian pośmiertnych i przedłużanie trwania w charakterze swoistej protoplazmy

[12] M. Bachtin, dz. cyt.
[13] M. Eliade, dz. cyt.

kosmicznej, powroty w czasie (odżywanie, odradzanie się), ocieranie się o istnienie w postaci duszy. Nie sposób nie zauważyć, że bilans tego zestawienia statycznego i dynamicznego świata materii, szczególnie ze względu na jej dzieje pośmiertne, przemawia na korzyść Gwoździka i, mimo iż to byt materialny, to w pewnym stopniu wydaje się on zauraczać narratora – choć z pewnością już nie bohaterów.

W każdym razie przewodnikiem w tym państwie stanie się nie potencjalny odstępca bynajmniej i heretyk (jak poprzednio Tutkwi), lecz, by tak rzec, sama kwintesencja dworskiego wykwintu; trubadur Sztyfcik – trochę samochwał i gaduła, lecz sympatyczny i raczej dobroduszny, choć dający portrety swoich znajomych dość złośliwe i pozbawione pozłotki, wydobywające ich próżność, prostactwo i bezmyślność. Lecz oczywiście dla Wezyra pozostaje nie do przyjęcia choćby dlatego, że to... „poeta bez chimer" (O, 110), czyli nastawiony w gruncie rzeczy na opiewanie życia doczesnego; „wieczność" skojarzy co najwyżej z „wieczną kobiecością", jego piosenki, podbudowane przesłaniem „*carpe diem*" krążą w zasadzie tylko wokół tematu tak znienawidzonej przez Wezyra „miłości" (czytaj: zakamuflowanej żądzy).

Sam kraj Gwoździka jest metaliczny, ale i aromatyczny: czuje się w nim – niemal po Leśmianowsku[14] – „dech przedpostaciowych istnień" i postrzega się wielopostaciowość kwiatów; pałac otacza wspaniały ogród, nie asfalt. Uświadamia to dwoistość jego oparcia: ziemskość i artystyczne uduchowienia (jeśli nie artystyczność... duszy). Oba elementy pozwalają na „narkotyczny komfort" (O, 113), w którym zatarciu ulegają ślady wcześniej obecnej na tym miejscu kultury. Bo jednak widać tu ślady desakralizacyjnych zabiegów: dzwon ongiś służący celom kościelnym, po wymienieniu w nim pękniętego serca, dziś zwołuje na bał; sale, ongiś świątynne, stały się balowymi, a ostatnie zachowane z wcześniejszego czasu napisy mają zostać usunięte czy zastąpione nowymi. Zresztą słowa „dusza" i „duch" są tu nieznane: królowa kojarzy je z rosyjskim słowem „*duchi*", to jest perfumy, a Sztyfcik zapewnia, że duszę dam stanowią stroje. Słowo „niebo" (szczególnie w sensie Wezyrowym: oderwania się od ziemi) okazuje się równie obce: uczona królowa kojarzy je ostatecznie z mitologią. Jakby w opozycji do królewicza – z tych „Bez Ziemi" – sytuuje się Kał-Dun, pan „bez nieba". Zresztą obok niego trzeba by usytuować też innych dostojników „bez wartości duchowych". I tylko marmur – „symbol zamkniętego w sobie ducha, nieczule chłodnego na ze wnętrzność" (O, 113) – walczy tu z zalewem gorących ciał, a na mozaice w sali balowej można jeszcze odczytać wers z *Listu do Koryntian*: „My, którzy się wpatrujemy nie w to, co widzialne, lecz w to, co niewidzialne. To bowiem, co widzialne, przemija, to zaś, co niewidzialne trwa wiecznie". Ale też uczestnicy balu nie przeczą, że życie jest kruche; nie przyjmują jednak perspektywy wieczności.

Władca tego państwa przedstawiony zostaje jako syn syna ziemi zwanego Ruda – i nie sposób przy tym określeniu „syn ziemi" uchylić się przed koneksjami Nietzscheańskimi[15], ale potraktowanymi tu raczej prześmiewcze. Wyznacznik jego postawy stanowi raczej heroikomiczność niż heroiczność, zważywszy zwycięską walkę

---

[14] Wydaje się, że mogło istnieć obopólne – nieco złośliwe – zainteresowanie sobą Lemańskiego i Leśmiana, a nie tylko skoncentrowane w uszczypliwym komentarzu tego drugiego: „Jan z Barbaryjej, co mowę przekształca w szczekanie, / A jako czarna rzodkiew zgryźliwy i z twarzy, / twierdzę, do niej podobny – " (B. Leśmian, *Utwory rozproszone*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1967, s, 258).

[15] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1906.

z nader utylitarnie (rzec by się chciało; po Ćwieczkowemu – a wtedy tkwiłby w tej walce element bratobójczy) nastawionymi przedstawicielami marchwianej partii demokratycznej. Zwycięski absolutyzm jest jednak nie tyle „oświecony" (Ćwieczek), ile uartystyczniony. Materialistyczny arystokratyzm manifestuje się w swoistej nieużyteczności, jaką – w przeciwieństwie do nauki – zapewnia piękno natury i sztuki. Stąd tyleż wspaniałe rośliny, co rzeźby i inne „piękne rzeczy" (nie piękno – podkreśla Wezyr) otaczają i zapełniają nie tylko pałac. Pomnik zaś zwycięskiego króla opatrzony zostaje maksymą: „Lepiej ci urzeczywistniać marzenia, niż umarzać rzeczywistość". To hasło w sposób najbardziej rzucający się w oczy staje w opozycji do ostrzeżenia Wezyra, by nie urzeczywistniać marzeń (szczególnie tych dotyczących związku z królewną). Na tym dworze wszakże – obok zwycięskiej walki – miłość, a właściwie tu już w istocie sama zmysłowość, staje się jednym z owych najczęściej urzeczywistnianych marzeń. Zaspokajanych przy wtórze maksymy; „Żyjmy dziś, bo jutro pomrzemy". To poczucie skończoności istnienia staje się przesłanką maksymalizacji odczuwania świata i życia „tu i teraz". Dlatego uczta przemienia się w orgię.

Zmysłowość zostaje w tym państwie nobilitowana. Widać to w symbolice korony królewskiej (niedbale zsuwanej na tył głowy): jej dziewięć pałek symbolizuje dziewięć zmysłów: „zmysł kiszkowy, zmysł trzustkowy, zmysł żołądkowy, zmysł korzenny, zmysł winny, zmysł potniczy, zmysł balowy, zmysł taneczny, zmysł kopulacyjny" (O, 108; nieco dalej zamiast zmysłu „potniczego" wymieniany jest „palniczy" – O, 151). Jak widać, wszystkie one są w gruncie rzeczy odmianami jednego rodzaju zmysłu, który można by nazwać „zmysłem przyjemności" i, oczywiście, jako takie nie mają nic wspólnego ze standardowym rozumieniem zmysłów i ich roli poznawczej. Sam król (okrągły niczym Sancho Pansa, którego imię znaczy „zaokrąglenie" lub „kałdun") jest najlepszym przykładem realizacji tak rozumianej istoty człowieczeństwa; jego sybarytyzm przy umiarkowanej pracy (polegającej głównie na układaniu programów balów, jadłospisów i nowych figur tanecznych) powoduje znamienną wydatność siedzenia i brzucha, co zmierza ku znamiennemu zaokrągleniu ciała: „Była to jego idea kosmicznej wszechokrągłości. To centrum idealne, ku któremu wszystko się zbiega (...)" (O, 103). Trawienie i wydalanie, ta jedność sprzeczności, wyjaśnia tu wiele.

Problem jednak polega nie na wydobyciu przez Gwoździka takich a nie innych wartości, ale na potraktowaniu ich jako absolutnych i obowiązujących powszechnie. W państwie „konsumpcyjnym" (jedzenie, picie, orgiastyczność, zabawa), stworzonym przez Lemańskiego jako wyraźny kontrast wobec państwa ascezy (post, wstrzemięźliwość erotyczna, oszczędność i praca) Ćwieczka, istnieje dwojakiego rodzaju przymus zapewniający taką powszechność. Pierwszy rodzaj – to stwarzanie sytuacji „bez wyjścia" – przykładem jest labirynt w ogrodach Gwoździka, gdzie dwoje młodych musi się połączyć, dając przy tym widowisko publiczne i ponawiając rzecz całą w salonie: „Nazywało się to weselem i serce na ten widok rosło, jak w ogóle na widok wszystkiego, co pogodne, zdrowe i przyjemne i przez sankcję społeczną dozwolone" (O, 101).

Tej kpinie z przyzwolenia społecznego towarzyszy jednak u Lemańskiego także sprzeciw wobec represji społecznej jako drugiego rodzaju zapewniania jednolitości aksjologicznej. W podziemnych lochach siedzą „przestępcy przeciwko zmysłom", odmieńcy nie pasujący do obu królestw, oderwani od życia, marzący o słońcu wolności duchowej, fantaści, rewolucjoniści, odkrywcy nowych wartości, w tym artysta malujący Czystość, pisarz, który stworzył satyrę na państwo Goździka, poeta opiewa-

jący rozkosz oderwania się od życia. I tu wtrąceni zostają nieproszeni goście; Wezyr i Książę, którzy na balu u Gwoździka, ze znanych nam już względów, ani jedli, ani pili. Wszystkich uwolni „nowy Samson", więzień, który opowiada historię swego biblijnego poprzednika i który podważy kolumnę wspierającą strop więzienia, jednocześnie podłogę sali balowej. Kolumnę o dość niezwykłym kształcie litery Y, która w koncepcjach Pitagorasa oznaczała wąską i prostą drogę cnoty, z której nawet niewielkie zboczenie pogłębia się tym bardziej, im dalej się postępuje.

* * *

Jednak „uwolnienie" to warte jest osobnej uwagi.

Nad bawiącymi się na dworze króla Gwoździka od samego początku lśni złoty napis: Mane, Thekel, Fares – wzięty *z* proroctwa Daniela. Jak wiemy, Daniel uprowadzony został około 605 roku do niewoli babilońskiej, zdobył wykształcenie na dworze króla i piastował w Babilonie wysokie urzędy; potem podobnie w państwie perskim. Biblijna Księga Daniela, powstała na przełomie VI i VII w.p.n.e., mówiła o tekście ostrzeżenia wypisanego niewidzialną ręką na ścianie sali, gdzie ucztował babiloński król Baltazar, który kazał przynieść srebrne i złote naczynia, zrabowane ze świątyni babilońskiej, by pić z nich na cześć swych bożków – oraz o jego prorockiej wykładni, zapowiedzi upadku króla i zniszczenia państwa. Analogia wydaje się czytelna: uczta u Gwoździka jest odpowiednikiem tej u Baltazara, a pogańskie jego państwo, oparte na kulcie ciała i materii, musi ulec zagładzie. Ale napis na ścianie sali balowej nie jest już „pisanym niewidzialną ręką" (w domyśle: Boga) objawieniem przyszłości; jest znakiem z przeszłości, sugerującym wieczne powroty...

„Nowy Samson" również nie może być rozpatrywany w oderwaniu od Samsona biblijnego: jak tamten należy do (symbolicznego jednak bardziej niż realnego) „narodu wybranego", a wokół siebie, w obywatelach państwa Gwoździka, postrzega pogańskich Filistynów, których – jeszcze będąc na wolności – zabijał. Hebrajskie znaczenie jego imienia czyni go „człowiekiem słońca"[7] – co można rozpatrywać w kontekście mitu słonecznego[16], ale dla nas tu bardziej istotny byłby kontekst – słońca Idei – wprowadzany raz po raz przez Wezyra. Samson stałby, oczywiście, po jego stronie. Nowy Samson opowiada zresztą całą historię swego biblijnego pierwowzoru, a potem powtarza jego gest wykonany podczas uczty w świątyni Dagona w Gazie, gdzie ślepy i uwięziony bohater, mający stanowić przedmiot zabawy zgromadzonych, podważa kolumny gmachu, ginąc wraz z ucztującymi.

Autor jednak wybrał rozwiązanie pośrednie; nowy Samson zginie, a wraz z nim ucztujący, ale Wezyr, królewicz i ich przyjaciele ocaleją, jak Daniel – i zachłysną się słońcem i morzem, wychodząc na wolność. I otóż rozwiązanie takie budzi szereg pytań. Ocaleje też przecież drugie materialistyczne państwo. No i, nie wolno nam zapominać – ocaleje przecież królewna!

Apokalipsa według Lemańskiego z jednej strony dotyka jedynego człowieka, który wiernie chce realizować paradygmat biblijny, dosłownie traktowany, przyjęty w jego podstawowej formie (co ujawnia się w powtarzaniu tekstów biblijnych, wcześniej zapowiedzianych inskrypcjami na ścianach sal pałacowych). Tak naprawdę jest jedynym, który zrealizuje mit nowoczesny do końca; jego śmierć przecież jest w

[16] Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1033, hasło: *Samson.*

gruncie rzeczy najradykalniejszym „oderwaniem się od ziemi", przejściem w sferę niebiańską, gdzie z pewnością czeka go tryumf.

Z drugiej strony dotyka ona tych, którzy „urzeczywistniają marzenia zamiast umarzać rzeczywistość" – realizują więc charakterystyczną dla paradygmatu kołowego zasadę *coincidentia oppositorum.* Jednak właśnie to królestwo wydawało się mimo wszystko jakoś bardziej przekonujące (dla samego narratora dokonującego bilansu pasywów i aktywów obu państw) od królestwa Ćwieczka – którego przecież nie dosięgnie zagłada – bo Gwoździkowe co prawda zakładało, akcentowało „jutrzejszą" śmierć – ta więc nie była znowu taką dla niego katastrofą – ale zarazem sam narrator wydobył i ujawnił zawarty w jego istocie walor istnienia pośmiertnego, jakiegoś rodzaju wieczności, a nawet ewoluowania w kierunku duszy.

Tak więc te dwa elementy, które u Lemańskiego uległy katastrofie – w gruncie rzeczy jej nie uległy (w sensie ostatecznym i bezwzględnym).

A z drugiej strony ocaleje przecież królestwo Ćwieczka, znacznie bardziej pozbawione duszy niż Gwoździkowe, ale za to realizujące „ziemską" – a może raczej: społeczną – wersję mitu nowoczesnego w postaci paradygmatu linearnego[17]. Ocaleje też, oczywiście, Wezyr, przez cały czas wykładający swoją (artystyczną) wersję tegoż; koncepcję istnienia Idei w Duszy człowieka, a w związku z tym zalecający oderwanie się od ziemskości, świata zewnętrznego. Rzecz jasna – ocaleją też inni artyści „chimeryczni", byli współwięźniowie nowego Samsona. Czy w ten sposób nie odradza się jednak kolejna możliwość zmierzania jednostkowych realizacji poszczególnych aspektów rzeczywistości ku pełnej (i niejednorodnej) Rzeczywistości? (Tym razem tworzonej przez męskich bohaterów?).

Ale ocaleje także królewicz, który na swój indywidualistyczny sposób realizuje paradygmat kołowy jako „kochanek idealny pożądający rzeczy materialnych". Czy też kochanek idealny przeszedł już zupełnie na stronę Wezyra?

No i – gdziekolwiek jest – ocaleje także królewna, najpełniejsze wcielenie mitu archaicznego (pełniąca rolę swoistego antybieguna wobec nowego Samsona), czy też raczej jego zdesakralizowanej wersji w postaci paradygmatu kołowego. Królewna, która przeszedłszy kolejne swoje zachwyty i rozczarowania – Ćwieczkiem, Gwoździkiem – stopniowo rozpraszające ją na kolejne realizacje, prowadzące ku rzeczywistości ujednostkowionej, ma zamiar, jak zdaje się wynikać z jej ostatnich zapisków, wrócić w kołowym obrocie do królewicza (wszak będzie tam, gdzie jej serce – skoro nie ma jej już u Gwoździka). Ale kiedy znajdzie się obok niego, to czy jako Rzeczywistość znowu, która zapragnie od nowa czegoś zupełnie odmiennego i zacznie się „rozsypywać" na kolejne swoje postacie? Czy też jako kolejna postać siebie – ta tęskniąca do tego, ażeby ulecieć w wysokie rejony? I w ten sposób spełni się „ofiara królewny", decydującej się na pozostanie tylko aspektem, zindywidualizowaną postacią rzeczywistości?

[17] O modernizmie jako zdesakralizowanej wersji chrześcijaństwa mówi G. Vattimo, *The End of Modernity, Nihilism and Hermeneuticks in Post-modern Culture,* Translated and with an Introduction by J. R. Snyder, Oxford 1985. Pisałam o tym w artykule: *Modernizm i postmodernizm: pytania o granice*, w: *Nowoczesność. Materiały z X Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów* (*Katowice – kwiecień 1997*), red. M. Tramer, A. Bąk, Katowice 2000.



Géza Csáth

Paweł Próchniak
(Lublin)

„DOM, DO KTÓREGO WPROWADZIŁA SIĘ MĘKA". GÉZA CSÁTH *MATKOBÓJSTWO*: NOTATKI NA MARGINESACH

1.

Jednoznacznie brzmiący tytuł zdaje się wskazywać na podstawowy i najważniejszy element noweli[1]. Ów budzący grozę i odrazę akt: zabójstwo, którego bracia Witmanowie – gimnazjaliści w krótkich spodenkach – dokonują na matce, zdaje się tragiczną kulminacją, czy też – ujmijmy to inaczej, posiłkując się odnarratorskimi wskazówkami – gorzką i potworną konsekwencją rozchwiania, może wręcz: zupełnej destrukcji podstawowych relacji rodzinnych. Oto dzieciom zabrakło ojca. Matka, która – jak to ujmuje Géza – „naturę miała delikatną i mocno samolubną", interesuje się nimi tylko w takim stopniu, w jakim jest to absolutnie konieczne:

> synków całowała równie rzadko, jak karciła (...) dawała im jeść, a w sobotni wieczór czystą bieliznę.

Chłopcy z wolna dryfują poza obszar tego, co społeczne i usankcjonowane. Dzieciństwo – można by rzec – spędzają na strychu. Nie zajmuje ich szkoła. Nie poświęcają jej więcej czasu niż porannej higienie –

> Z nauką radzili sobie szybko, wystarczał im kwadrans po wstaniu z łóżka.

Mają własne „plany i prace". Ich zabawy, którym oddają się z żarliwością i przejęciem, stają się – z wolna – „prawdziwą i naturalną", ale przecież: głęboko w y n a t u r z o n ą pasją. To właśnie taką perspektywę akcentują początkowe akapity tekstu. Już od pierwszego zdania:

> Jeżeli ładnym i zdrowym dzieciom wcześnie umiera ojciec, zazwyczaj wynika z tego jakiś kłopot.

---

[1] Csáth Géza, *Matkobójstwo*, tłum. F. Netz, „Rzeczpospolita" 1998, nr 62 (14-15 marca, dodatek „Plus-Minus"). Cytaty i wyimki przytaczam według tej – jedynej w języku polskim – edycji tekstu; wszystkie wyróżnienia w utworze pochodzą ode mnie. Nowela *Matkobójstwo* – opublikowana po raz pierwszy w roku 1908 – to jeden z donioślejszych tekstów węgierskiego modernizmu. Jej autor należał do grona ważniejszych i najbardziej barwnych postaci artystycznego fermentu, jaki ożywiał twórców Cesarstwa Austro-Węgierskiego u początków wieku XX. Géza – z wykształcenia i zawodu: neurolog – prócz kilku doniosłych tomów nowel opublikował m.in. książkę o Puccinim i rozprawę z zakresu psychiatrii. Był jednak nie tylko wybitnym pisarzem. Komponował, świetnie grał na fortepianie i skrzypcach. Znakomicie rysował. Do legendy przeszła jego niepohamowana pasja eksplorowania wszystkich – zwłaszcza tych wyklętych i niebezpiecznych – obszarów egzystencji. Był odważnym i metodycznym eksperymentatorem. Mając dwadzieścia trzy lata zaczął eksperymentować z morfiną. Zmarł śmiercią samobójczą w dziewięć lat później, w roku 1919.

Czego dotyczyć ma kłopotliwość tej sytuacji? Mowa tu – jak można mniemać – o dość powszechnym przeświadczeniu: pozbawieni męskiej ręki chłopcy zejdą – najpewniej – na złą drogę. Młodzi Witmanowie, istotnie, najpierw będą z upodobaniem pastwić się nad zwierzętami, a w końcu zamordują matkę, gdy ta zechce przeszkodzić im w kradzieży biżuterii, którą chłopcy zamierzają podarować prostytutce. Śmierć Witmana i brak ojcowskiej pieczy będą więc miały – jak widać – poważne konsekwencje. Ich nieuchronność jest tym bardziej oczywista, że w świecie braci, którzy z wolna otrząsają się z dzieciństwa, matka, zajęta swoimi sprawami, nie pojawia się niemal zupełnie i – co istotniejsze – nie ma też nikogo, kto mógłby zastąpić im ojca. Ten brak jest wyraźny i radykalny. W noweli mowa jest o trzech – nie licząc zmarłego Witmana – mężczyznach. Żaden z nich nie pojawia się bezpośrednio. Sąsiad z pierwszego piętra: urzędnik sądowy, jest stary i rzadko bywa w mieszkaniu. Młody właściciel domu – mieszkający, podobnie jak Witmanowie, na drugim piętrze – nie dba ani o kamienicę, ani o lokatorów. We wczesnym dzieciństwie do jednego z tych dwu sąsiadów chłopcy chodzą, „żeby się pobawić".[2] Ta lakoniczna wzmianka pełni w noweli Gézy podwójną funkcję. Z jednej strony: jest zwieńczeniem sekwencji ukazującej o b c o ś ć narastającą między matką i chłopcami, a – dodajmy – bracia mają wtedy niewiele ponad cztery i pięć lat. Z drugiej: mieszkanie sąsiada jest pierwszym z tych obszarów – odludnych, nieledwie dzikich – w obrębie których upływać będzie dzieciństwo Witmanów zanim wstąpią do gimnazjum[3].

I wreszcie trzeci mężczyzna: kochanek Witmanowej, który mógłby przejąć rolę ojca, poniekąd przecież pojawia się w zastępstwie nieboszczyka. Ten młody i barczysty urzędnik bankowy jest gnuśnym, znudzonym „chłopcem z wygolonym podbródkiem". Piękna twarz „o karnacji dziewczęcej, subtelnej i różowej", niczym sygnatura jego androgynicznej natury, skutecznie odsuwa go poza nawias tego, co męskie, poza granice obszaru, na który bracia wkraczają sami, pozbawieni sankcji i wzorców świata dorosłych. Ich nazbyt wcześnie ujawniająca się męskość – kształtująca się najpierw w umyśle i wyobraźni, dopiero później w ciele – jest instynktowna, zarazem: stateczna i nieokiełznana, chciałoby się powiedzieć: zimna i pierwotna, a w swej istocie: dzika. Potrafią być metodyczni i wyrachowani:

> Umieli się ukrywać, z wyczuciem bezpieczeństwa, z m ę s k ą dbałością i rozwagą.

Do swoich prac, do maltretowania zwierząt przystępują „z przezornym, podekscytowanym spokojem". Jednocześnie są namiętnymi łowcami. Ich dzika natura nie zna ograniczeń. Są bezwzględni i gwałtowni. Okrutne polowania zdają się być czymś, do czego stworzone zostały ich ciała –

> drobne mięśnie na wąskich, mocnych kościach napinały się, jak stalowe druty. (...) Błyszczały im oczy, a w mocnych barkach czuli m ę s k ą krzepę.

---

[2] Nie dowiadujemy się, o którego z mężczyzn chodzi, choć wiele wskazuje na to, że jest to raczej ów „stary urzędnik sądowy, który rzadko przebywał w mieszkaniu", niż właściciel domu: „Całkiem młody człowiek, syn byłego właściciela, który równie mało dbał o dom, co o lokatorów".

[3] W akapicie, o którym mowa, pojawią się jeszcze kolejno: strych, dach, rzeka i las. To tam mali Witmanowie znikają na długie popołudnia i wieczory. Do kwestii przestrzennego ukształtowania ewokowanego w noweli świata i miejsc stanowiących dominium chłopców przyjdzie nam jeszcze wrócić.

Są mężczyznami. Choć nie pokieruje nimi „męska ręka”. Ale przecież drodze, którą podążą w zaciętym, milczącym uporze – drodze znaczonej bestialstwem i krwią – patronował będzie martwy ojciec, a precyzyjniej: jego dusza.

Rozmawiali skąpo, i tylko ze sobą. W ich małych czarnych oczach lśniła dusza taty, Witmana.[4]

To jego śmierć zdaje się patronować narastającej grozie, cierpieniu dręczonych zwierząt, zabójstwom, jakich dopuszczą się bracia. To ona zdaje się inicjować to, co dzieje się na naszych oczach. W najbardziej oczywistym porządku będzie to oddana przez Gézę w precyzyjnych opisach śmierć: psa, sowy i – jakby to wyliczenie nie brzmiało okrutnie – Witmanowej.[5] Nieludzki s e n s tych zabójstw wykracza daleko poza krąg pedagogicznych dyrektyw i socjologicznych obserwacji. I z tej perspektywy inicjalne zdanie *Matkobójstwa* –

Jeżeli ładnym i zdrowym dzieciom wcześnie umiera ojciec, zazwyczaj wynika z tego jakiś kłopot

– brzmi tyleż gorzko, co ironicznie. Zgrabna sentencja okazuje się tyleż niejasną, co drażniącą sugestią. Czego bowiem – w istocie – dotyczy kłopotliwość sytuacji, o jakiej tu mowa? Powolnego przesuwania się poza margines tego, co ludzkie: co przyzwoite i dopuszczalne? Bulwersującego i budzącego grozę upadku? Czy może wręcz przeciwnie. Może to nie absurdalna śmierć matki, ale uniesienie: euforia, rozkosz i ukojenie, których chłopcy doznają podczas zbliżenia z prostytutką – jest kulminacją. Może mowa tu o wkraczaniu w przestrzeń tego, co „nie do pomyślenia”, co nieogarnione i niewypowiadalne: a przynajmniej, sytuujące się poza granicami języka; choć w obrębie doświadczenia, czy szerzej: egzystencji? A wtedy, „kłopotliwość sytuacji” związana byłaby z trudnościami, jakie – pozbawieni ojca – chłopcy musieli pokonać, by znaleźć się po tamtej stronie. By dostąpić wtajemniczenia.

2.

Wpisana w początkowe partie noweli dwuznaczność sprawia, że opowiedziana w niej historia rozwarstwia się i biegnie – prowadzi nas – w dwóch przynajmniej kierunkach. W stronę tego, co zwykliśmy sądzić o wynaturzeniu, o chorobliwej aberracji, i jednocześnie tam, skąd dobiega – wciąż jeszcze okryty milczeniem – jęk: „okropny, przenikający do szpiku kości głos”. Mowa tu o skwirze – umierającej przez wiele godzin, w ciemnościach – sowy. Ów ptak, którego chłopcy przeniosą ze strychu starego kościoła do swojej „czarodziejskiej kuchni”: na strych kamienicy, w której mieszkają – to jeden z centralnych motywów noweli. W nim skupia się sens tego, co robią. To nie umieranie Witmanowej, ale agonia sowy – najpełniej oddana w jej przedśmiertnym krzyku – okaże się ostatecznym wyrazem metafizycznej podstawy świata. Głosem dobiegającym z samej głębi rzeczy. Przejmującym do głębi, przechodzącym „wszelkie wyobrażenie” i dającym – jak powiada pisarz – pełne ukontento-

---

[4] Dodajmy tu na marginesie, że to właśnie z węgierskiego słowa oznaczającego „ducha” i „duszę” wywodzi się jedną z polskich ludowych nazw diabła: lelek.

[5] Powiedzmy jednak wyraźnie, że na tym wyliczeniu katalog zbrodni chłopców się nie kończy. Nie poznamy szczegółów, ale autor zadbał, byśmy mieli niejakie pojęcie o rozmachu i charakterze tego procederu. Witmanowie są wytrwali i systematyczni. Wieczorami wybiegają na ulicę i stają na czatach: „Zarzucali pętle na szyje bezpańskim psom i przynosili je do domu. (...) Likwidowali całe legiony kotów, kurcząt, kaczek ciągle rozwijanymi, osobliwymi metodami”.

wanie. To właśnie potworna śmierć ptaka – poprzedzająca śmierć kobiety – odsłoni te wymiary rzeczywistości, ku którym z takim uporem – i na oślep – chłopcy próbowali się przedrzeć. Do motywów „sowy" i „strychu" wrócimy niebawem.

Teraz powiedzmy, że – w istocie – śmierć matki sytuuje się poza głównym nurtem spraw, jakie unoszą młodych Witmanów. Jest przypadkowa i – w jakiejś mierze – nieważna. Bracia zabijają matkę nie dla radości, jaką czuli, ilekroć zadawali ból swoim zwierzęcym ofiarom. Potrzebowali prezentu. Witmanowa budząc się, pokrzyżowała im plany. Owszem, chłopców przepełniała pogarda i nienawiść do tej otyłej, leniwej, samolubnej i gnuśnej kobiety: „najchętniej i ją poddaliby torturom", ale wystarcza im zimna świadomość, że kiedy odkryje kradzież, będzie płakała, targana bezsilną złością. Zadowoli ich mściwa satysfakcja. Czym więc jest śmierć tej kobiety? W jakim porządku się mieści? Witmanowa – jak możemy się domyślać – lęka się nie tylko synów. Udręczona jest samotnością. Nie ukoi jej mężczyzna, którego poznała „w pół roku po śmierci męża", i który nie porzuca jej jedynie „z nudów i z lenistwa", nie ukoi tym bardziej, że nie jest dla niej nikim bliskim –

> pragnęła go i choć było jej ciężko, a nawet sprawiało jej to trudność, flirtowała z nim.

Przeraża ją pustka, która coraz szczelniej wypełnia jej świat. I Witmanowa nieuchronnie pogrąża się w nicości. Jej umizgi do młodego urzędnika budzą politowanie – odbierają jej, jak możemy się domyślać, nie tylko szacunek sąsiadów, ale i szacunek dla samej siebie. Ta delikatna kobieta „o słabych biodrach i dziecięcych oczach" przedzierzga się w leniwą – pałubiczną i jałową – matronę. Jej niebieskie oczy powoli gasną, kiedy wieczorami pochyla się nad niemiecką powieścią „w czerwonej oprawie". Jej niegdyś piękne ciało ulega deformacji. Tyje. Z roku na rok coraz wyraźniej. Teraz pozbawiona zostanie – być może już ostatnich, jakie posiada – kobiecych atrybutów. Zamorduje ją syn, by inna kobieta mogła dostać jej biżuterię. Ostatecznie utraci dzieci. Straci pierścionki, broszki, „dwie okazałe bransolety wysadzane rubinami i perłami", zegarek na złotym łańcuszku – zapewne po mężu – i życie.[6] Ręce chłopców spłucze woda, ich ubrania pozostaną czyste, mimo że z ciała matki „strumieniem płynęła krew". Nóż bowiem przypieczętuje tylko to, co i tak z wolna stawało się udziałem Witmanowej. Długie ostrze scyzoryka pogrąży ją ostatecznie w nicości. Możemy być pewni, że jej dusza ani przez moment nie zalśni w „małych czarnych oczach" dwóch gimnazjalistów w krótkich spodenkach, których wydała na świat jako „ładnych i silnych chłopców"[7].

3.

To, co dzieje się w gorącą majową noc, budzi grozę. Gorzka jasność, czy wręcz: oczywistość tych wydarzeń nie jest jednak klarownym przekazem. Mowa tu bowiem o tym, co w przekonaniu modernistów – nowela, przypomnijmy, pochodzi z roku 1908 – wciąż wymyka się słowom, co – to jeden z wielu paradoksów tego czasu – komunikuje się z nami właśnie przez swoje milczenie. Mowa tu o tajemnicy. Jej pozasłowny kształt

[6] Ten buchalteryjny rys Géza szczególnie mocno akcentuje. Przed kradzieżą bracia zrobili dokładny rekonesans – w oszklonej szafie: cztery złote bransoletki i siedem pierścionków, do tego trzy pierścionki na rękach matki; już po rabunku łup „posegregowali (...) i zgodnie się nim podzielili".

[7] Warto jednak pamiętać, że nicość – również ta obdarzona mocą kreacji – jest jedną z najważniejszych metafizycznych jakości modernizmu.

– jej natura – domagają się „czystego” języka: nie skażonej, nie obciążonej jeszcze żadnym sensem mowy. Witmanowie – ładni i zdrowi chłopcy, silni i bystrzy – odkrywają dla siebie taki właśnie język. Odkrywają w sobie okrucieństwo i erotyzm. To stamtąd dobiega ciemna mowa, w którą się wsłuchują. To za jej podszeptem oddają się zbrodni i perwersji. Szukają intensywności. I potrzeba wielu lat, wiele zachodu, uporu i przemyślności, by – w końcu – padła odpowiedź. Zrazu będzie ledwie intuicją:

wszystko, co w życiu jest piękne, wspaniałe i podniecające, jednocześnie dlaczegoś jest przerażające, niewytłumaczalne i krwawe.

W końcu jednak – kiedy doświadczą zabarwionej erotycznie sadystycznej rozkoszy – przerodzi się w pewność:

– Tylko po to warto żyć – powiedział młodszy.
– To jest to, czego szukaliśmy z takim trudem – oświadczył drugi.

Droga, którą przemierzyli bracia Witmanowie była poszukiwaniem. Z początku szukali bezwiednie, w miarę upływu lat: coraz bardziej metodycznie. I w ich dziecięce zabawy z wolna wsączy się złowróżbny sens. Wypadki, których jesteśmy świadkami – przypomnijmy – inicjuje śmierć ojca. Na naszych oczach zdychają w męczarniach: pies i sowa. Umiera kobieta. Inna – wcześniej – da chłopcom perwersyjną rozkosz. Ale na tym rzecz się nie kończy. Wszystkie te incydenty znaczą – mają wagę – ponieważ włączone zostają w strukturę o niezwykłej i niepokojącej naturze. Te ponure – powiedzielibyśmy: mroczne – wydarzenia rozgrywają się w p r z e s t r z e n i, której kształt i charakter określa ciąg błysków i rozjaśnień. Zanim jednak przybliżymy to, co ją wypełnia, wyznaczmy centralny jej punkt. W porządku topograficznym będzie nim strych czynszówki, w której mieszkają Witmanowie. Jak zapewnia narrator, w murach tego domu, którym bracia mogli z a w ł a d n ą ć bez reszty –

życie (...) toczyło się, jak wszędzie. Spośród lokatorów tylko ci dwaj chłopcy dobrze się bawili, ośmielając się myśleć o tym, co będzie jutro i pojutrze.

Sama kamienica nie przedstawia się imponująco. Puste i brudne podwórko. Na parterze dwa źle prosperujące sklepy: z tekstyliami i ze szkłem. Rozchwiane schody. Na pierwszym piętrze krawcowa i jej cztery szwaczki oraz urzędnik sądowy. Na drugim: właściciel domu i Witmanowie. Wreszcie pełen zakamarków strych i dach, a na nim mur przeciwogniowy i „osobliwego kształtu komin z zadymionym otworem”. W tak nakreślonej przestrzeni Géza umieścił element pokrewny chłopcom, podobnie jak oni kojarzony ze wzrastaniem i zwrócony ku przyszłości. Na podwórzu, gdzie „nie widywało się żadnego człowieka”, rośnie samotny sumak –

od wielu lat wypuszczał pączki, liście i kwiaty, prawdopodobnie czuł, że nie wszystko jest w porządku.

To jedyny – by tak to ująć – l u d z k i element wpisany w bezpośrednio otaczającą braci przestrzeń, w obszar będący ich niepodzielnym dominium. Pamiętać jednak trzeba, że zebrane w długie wiechy kwiaty sumaka nie mają nic wspólnego z bujnością, przepychem i harmonią wegetacji – są drobne i zielonkawe, zaś większość roślin określanych tą nazwą ma właściwości żrące, bądź – nieraz wręcz silnie – trujące. Dodajmy jeszcze, że tej wyraźnie wertykalnie zorientowanej przestrzeni czynszowej kamienicy przeciwstawiona – w końcu – zostaje horyzontalnie zorganizowana prze-

strzeń domu publicznego: brama, sień, korytarz, pokój prostytutki, a w nim: zasłana dywanem podłoga i łóżko.

Wróćmy jednak na strych, do owej „czarnoksięskiej kuchni", która będąc miejscem tortur i kaźni, staje się czymś na kształt pracowni alchemicznej. Zgromadzone w niej narzędzia i instrumenty: noże, obcęgi, dłuta, pilniki, sznury, druty i śruby – swoiste paramenty odprawianego tam „misterium bólu" – chłopcy posortowali i ukryli. W naturalny dla strychu nieład wprowadzony zostaje porządek. To, co wydaje się gmatwaniną rupieci, ma naturę „labiryntu", czy jak podpowiada dziecięca wyobraźnia: bajecznego lasu z zaklętym w nim zamkiem. Istotę tej przestrzeni stanowią ustronne zakamarki. To właśnie tam – w samym c e n t r u m, skrywającym, jakżeby inaczej, niewiadome – znajdziemy deskę, do której bracia Witmanowie przybijają torturowane zwierzęta. Tam, w miejscu wyosobnionym i szczególnym, bije – by tak to ująć – odsłonięte serce tajemnicy:

> Rozpruwali psu pierś, wypuszczali z niego krew, a pracując, wsłuchiwali się w straszliwy, bezsilny jęk zwierzęcia. Przyglądali się bijącemu sercu, brali do rąk ciepły, ruchliwy mechanizm, drobnymi nakłuciami uderzali w osierdzie i zastawki.

Zalegające na strychu ciemności mają niezwykłą naturę –

> Mała lampka, niczym dalekie światło zaklętego w lesie zamczyska, błyszczała w b r ą - z o w y m, w i l g o t n y m mroku ogromnego strychu.

Wypełniają je – raz po raz – przerażenie i ból. W tym nieledwie organicznym półmroku wybrzmią: „straszliwy, bezsilny j ę k" psa i „okropny, przenikający do szpiku kości g ł o s" sowy. To z tymi głosami konających zwierząt związane są nadzieje i pragnienia chłopców. W tych przerażających dźwiękach będą próbowali dosłuchać się – rozbrzmiewającej pośród strachu i bólu – „mowy", która zdolna będzie wypowiedzieć i ukoić dręczące ich pragnienie. Matka chłopców umrze, nie wydawszy żadnego d ź w i ę k u, choć jej zgon poprzedzi – a w istocie: sprowadzi na nią śmierć – rozlegający się w ciszy nocy łomot tłuczonej szyby:

> Brzęk był tak wielki, tak potworny i tak silny, jakby z okna jakiegoś piętrowego domu wyrzucono skrzynię pełną szklanek.

Ta tragiczna agonia – przerażająca i jednocześnie groteskowa: kobieta umiera wymachując ręką, z wyrazem irytacji i upartego gniewu na twarzy – pozbawiona jest znaczenia. Nie sączy się z niej żaden sens. A dzieje się tak, ponieważ śmierć Witmanowej nie została włączona w odprawiane przez chłopców misterium. Umiera nie na strychu, rozciągnięta na desce, ale w łóżku, we własnej sypialni. Nie mogło być zresztą inaczej: już wcześniej została usunięta – usunęła się sama – poza nawias rzeczywistości, którą wypada nam tu nazwać s a k r a l n ą. Rys ten zostanie wyraźnie zaznaczony – i wzmocniony – za sprawą okręconej drutami „u nasady skrzydeł" i czekającej na kaźń sowy, którą chłopcy złapią – przypomnijmy – na strychu starego k o ś c i o ł a. W *Matkobójstwie* powiada się o Witmanach:

> Niewyczerpanie ciekawiło ich m i s t e r i u m bólu.

I to właśnie sowa staje się samym sednem owego misterium. Jej powolna śmierć odsłania przed chłopcami niezwykłe obszary. Mowa tu o sekwencji doznań i obrazów, które w noweli związane zostały z agonią ptaka:

Czuli, że jakaś prężna giętkość opanowuje ich członki, jakby spętane, drgające zwierzę trwoniło siły, biegnąc ku nim i na nich. Z tym uczuciem zasnęli.

We śnie, na grzbietach olbrzymich koni, wściekłym galopem przemierzali rozległe pola. Sfruwali z oszałamiająco wysokich szczytów i przepływali ciepłe morze krwi. Co tylko na ziemi mogło być bólem i cierpieniem, wiło się, wrzeszczało i wyło pod kopytami ich koni.

Dodajmy, że sowa ożywiała wyobraźnię braci Witmanów z powodu swej niezwykłej natury, którą opisują w specyficzny dla siebie sposób:

W mózgu ma ukryte cudowne stare bajki. Żyje więcej niż sto lat...

Pozwala to widzieć w tym ptaku – za sprawą skojarzenia z nim nadnaturalnej długowieczności i uniesionej z odmętu czasu „cudownej” wiedzy – typowy element sakralnej wyobraźni. Powiedzmy też, że sowa, która „ciekawiła ich od dawna”, w porządku symbolicznym odsyła zwłaszcza w stronę śmierci i mądrości, szczególnie tej wykraczającej poza granicę bezpośrednio dostępnych obszarów doświadczeń i dociekań. W fantazmacie chłopców ptak zyskuje jeszcze jeden ważny rys –

Mówili jedynie o tym, że ptak to właściwie jest taki dom, do którego wprowadziła się Męka, i mieszka tam, dopóki się sowy nie zabije.

To szczególnie istotny aspekt. W świadomości Witmanów strych jest bowiem miejscem, w którym dokonuje się przemiana, w którym narasta i uobecnia się – pisana z dużej litery – Męka. Pozostając tajemnicą, staje się wyrazem tego, co nieprzeniknione. Tautologia i paradoks: niesłyszalny „szmer” i przedśmiertny „krzyk ptaka”.[8] Dzięki tym głosom cała kamienica, w której – przypomnijmy – „życie (...) toczyło się, jak wszędzie”, staje się domem, „do którego wprowadziła się Męka”.

4.

To jedna z kluczowych formuł *Matkobójstwa*. Bezpośrednio odnosi się do torturowanej sowy. Do jej maltretowanego ciała. To właśnie ów w i d z ą c y w c i e m n o ś c i a c h ptak – jego agonia? jego krzyk? – pozwala d o j r z e ć niewiadome. W porządku lektury mamy dwie bezpośrednie implikacje wydarzeń związanych z sową: pierwszą, jeszcze samotną, wizytę starszego brata u prostytutki i jego opowieść o napowietrznych bytach –

opowiadał, o tym, że w powietrzu mieszkają takie stworzenia, podobne do ludzi i kiedy wieje lekki wiatr, czuć, jak ich ciała pływają w powietrzu.

Mając za sobą doświadczenie z sową, chłopcy będą mogli poczuć nie tylko obecność, ale i dotyk tych istot. Wieczorem na polach za miastem i nocą w łóżkach obaj doznają – wyraźnie erotycznie nacechowanej – obecności eterycznych kobiet:

Sczepione, rozkołysane, z uśmiechniętymi twarzami, unosiły się ku oknu, po czym znowu pełzły w ich stronę, kładły się na nich i tuliły do siebie.

Géza tak poprowadzi narrację, by wizyjny charakter tych scen nie kłócił się ze stonowaną i rzeczową – z rzadka jedynie nieco ironiczną – dykcją innych partii tekstu. Te doznania – przy całej swej odmienności – są równie intensywne i równie real-

[8] Okaleczywszy ptaka, chłopcy krępują go i zostawiają na n o c w swojej „czarodziejskiej kuchni”, by leżąc w łóżkach „nasłuchiwać, czy ze strychu nie dochodzi jakiś szmer”. Agonalny krzyk sowy rozlega się w rześki, słoneczny p o r a n e k.

ne jak eksperymenty ze zwierzętami. Stanowią jednak – podobne jak sen o galopadzie – ledwie zapowiedź, swoistą prefigurację tego, co ma się dopiero wydarzyć, co stanowi przedmiot: źródło i treść nurtującego chłopców pragnienia. Spełnieniem owej dręczącej tęsknoty zdaje się być wizyta obu braci w lupanarze. Została opisana w taki sposób, by dobrze wybrzmiała jej burzliwa dynamika. Wzbierająca gwałtowność i narastanie niejednoznacznych emocji. Żywiołowość nieledwie ekstatycznego doświadczenia i skryte w nim ukojenie.

> Odłożyli książki, kucnęli na dywanie, przyciągali dziewczynę do siebie, całowali ją, kąsali i obejmowali. Kobieta śmiała się przez zamknięte usta i zaciskała powieki. Chłopcom zabłysły oczy. Zaczęli ją bić, obaj jednocześnie. Dziewczyna śmiała się już teraz na całe gardło, jakby ją łaskotano. Bracia Witmanowie wzięli dziewczynę w posiadanie, szczypali ją, przyciskali, toczyli po dywanie, maltretowali. Kobieta, ciężko dysząc, pozwalała im wyprawiać ze sobą wszystko, czego tylko chcieli. Chłopcy z twarzami rozpalonymi do czerwoności, tulili się do jej różowego, jedwabnego szlafroka.

Jednak nawet to głęboko perwersyjne przeżycie, które w przekonaniu obu gimnazjalistów nie tylko wieńczy sadystyczny proceder, jakiemu się oddawali, ale również „nieporównanie przewyższa wszystkie ich dotychczasowe przygody” – jest jedynie etapem drogi.

5.

W wypowiadanym tu świecie – jak powiedzieliśmy – sednem i zarazem inicjalnym impulsem dokonującej się przemiany jest agonia sowy. I choć od misterium, od związanej z nim iluminacji mija co najmniej siedem miesięcy – sowa umiera w „słoneczny wrześniowy poranek”, chłopcy idą do prostytutki w „ciepłe majowe południe” – to tekst został tak skonstruowany, by następujące po sobie wydarzenia tworzyły jeden – nieprzerwany – ciąg. To, ku czemu po omacku zmierzali, teraz będzie rozjaśniać – czy wręcz oświetlać – drogę, którą przyjdzie im jeszcze przemierzyć. Śmiertelny krzyk ptaka rozlega się w słoneczny poranek. Ten blask będzie towarzyszył chłopcom już niemal nieprzerwanie.[9] Lśniące w słońcu białe ramiona czeszącej się dziewczyny. Zawieszony w sieni zamtuza kaganek w niebieskim szkle. Nawet przez opuszczoną storę przenikać będzie „żółty słoneczny blask”. Ten szlak zaprowadzi ich w odmęt ciemności, w „gorejącą majową noc”, kiedy to spokojni i pewni siebie czekać będą, aż zegar wybije północ[10]. Świat, w którym żyli dotychczas, istnieje w refleksach: w odgłosach, w szczekaniu psów, w turkocie wozów, wreszcie w biciu zegara na wieży. Ale jednocześnie wypełniają go – by ostatecznie zatriumfować – nieprzenikniona ciemność i martwa cisza. Te jakości w końcu przenikną w rzeczywistość. Wyjawią się. Ucieleśni je płynąca strumieniem krew i stygnące kobiece ciało. To właśnie ono wyznaczy centrum pulsującej

[9] Czy zapowiedzią tego blasku było migotanie małej lampki, która „niczym dalekie światło zaklętego w lesie zamczyska, błyszczała w brązowym, wilgotnym mroku ogromnego strychu”? Czy jest on jakimś refleksem tamtego światła, które rozjaśniało „słoneczne, nieco wietrzne, listopadowe przedpołudnie”, kiedy umierał ojciec Witman? W obu przypadkach odpowiedź – jak sądzę – będzie twierdząca. Dodajmy jeszcze, że przed okrutnym aktem dokonanym na sowie w świecie przedstawionym utworu dominuje tonacja jesiennego wieczoru. Tę atmosferę dobrze oddaje nakręcony na podstawie noweli Gézy film Jánosa Szászy *Bracia Witmanowie* zrealizowany w roku 1997.

[10] To właśnie czas „około północy” bracia uznali za dobrą porę na kradzież matczynych precjozów.

żarem nocy. Po niej przychodzi poranek, w który bracia Witmanowie zanoszą biżuterię prostytutce. Rozsypią ją „na brzuchu, piersiach i udach dziewczyny". Jeszcze nie całkiem rozbudzona, ledwie wynurzona z głębi nocy niczym matka przytula jak matka ich głowy: „twarde, małe czaszki (...) złoczyńców", zanim pójdą do szkoły. Tak wybrzmiewa ten tekst.

Wychylona na moment ze snu, niczym ze śmierci kobieta i jej prosty, czuły gest. Chłopcy biegną na lekcje. Czekają ich dzisiaj jeszcze nieprzyjemne chwile, ale morderstwo – skryta i przypadkowa zbrodnia, której się dopuścili – pozostanie, jak możemy się domyślać, niewyjaśnione. Zatarli ślady, zamknęli od wewnątrz drzwi w sypialni matki, zostawili uchylone okno. Metodycznie zadbali o najdrobniejszy szczegół. Groza wydarzeń i wpisane w nie doświadczenie kresu nie zmąci ich spokoju. Wszystko jest w jak najlepszym porządku. I tak już zostanie[11]. To, czego z takim uporem poszukiwali, nie tylko ukazało się ich oczom, ale – i tu dochodzimy do sedna – pozostanie w ich zasięgu. Już zawsze będą mogli wstać z łóżek, otworzyć okno i wychylić się – zanurzyć – „w gorejącą majową noc". Nasłuchiwać dalekich odgłosów. Szczekania psów, pohukiwania sowy. Odległego echa tamtych śmiertelnych skowytów i agonalnego skwiru.

Aż ciemność stanie się nieprzenikniona i zapadnie „martwa cisza".

[11] Poza marginesem rozważań pozostawiam wymiar społeczny kreowanego przez Gézę świata. Zaznaczmy jednak, że obszar prawa: wymiaru sprawiedliwości, a w dalszej perspektywie: moralności reprezentuje stary i – jak się domyślamy – zapracowany urzędnik sądowy (wspominany już sąsiad Witmanów), zaś przestrzeń, której sygnaturą są zrabowane klejnoty, ma swojego przedstawiciela w gnuśnym i pustym kochanku Witmanowej: urzędniku bankowym.



Rembrandt, *Uczta Baltazara*, 1635 r.

Marcin Bajko
(Białystok)

APOKALIPSA, XIĄŻĘ, TWÓRCA. O POWIEŚCI *MENÉ-MENÉ-THEKEL-UPHARISIM!...* TADEUSZA MICIŃSKIEGO

> I zbyteczni ważą sobie wielce swą śmierć; nawet najbardziej pusty orzech pragnie, aby go wyłuskano.
>
> Fryderyk Nietzsche [1]

> Tylko krzyk budzi życie; egzaltacja zastępuje prawdę. Apokalipsa staje się teraz wartością, gdzie wszystko się stapia, miłość i śmierć, sumienie i wina.
>
> Albert Camus[2]

I. Jeździec Apokalipsy

Tadeusza Micińskiego albo się ceni i wychwala za nowatorstwo, talent, wizjonerstwo, albo jednym zamachem przekreśla. Przekreśla jako myśliciela i przede wszystkim powieściopisarza – bo status poety można mu jeszcze od biedy zostawić[3]. Megaloman, jak wołali niektórzy, z aspiracją do bycia wieszczem narodowym, mieszający „słabo przez siebie rozumiane herezje przeszłości"[4], zawsze stanowił problem dla tych „zdrowych", których chciał „zbawiać" swą myślą. Być może przesadzam, feruję zbyt pochopne sądy, pod koniec XX wieku przecież, autor *Nietoty* w syntezach literatury epoki Młodej Polski znajdował się niezwykle wysoko. Lecz na wznowienie wszystkich dzieł (szczególnie powieści) przyjdzie pewnie jeszcze długo czekać, tym bardziej, iż koneserów tej „barokowej" prozy jest raczej niewielu. Tak jak niegdyś mówiło się o niedocenianiu owego pisarza – wizjonera, który wedle powszechnie znanego mniemania Stanisława Brzozowskiego „jeździ jak jakiś magnat z apokalipsy"[5], tak później słychać było głosy mówiące o przecenianiu wartości ideowych

---

[1] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 63.

[2] A. Camus, *Bunt dandysów*, w: tegoż, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Warszawa 2002, s. 66.

[3] Sąd ten jest zapewne przejaskrawiony. Już po napisaniu tego artykułu ukazała się książka omawiająca powieściopisarstwo Micińskiego: M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji* (*o prozie Tadeusza Micińskiego*), Bydgoszcz 2004, tu: s. 127-170, analiza *Mené-Mené-Thekel...*

[4] Cz. Miłosz, *Ziemia Urlo*, Paryż 1980, s. 118.

[5] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910 (reprint Kraków – Wrocław 1983), s. 472. Stosunek autora *Płomieni* do Micińskiego nie był wcale aż tak krytyczny, jakby to

i formalnych jego pism[6]. Tak więc wszystko przebiega falami i apologeci muszą przejść do defensywy, jak powiedział Nietzsche: „ten, kto chwali kompletnie, staje nad tym, kogo chwali, zdaje się patrzeć nań z góry”[7]. Zapewne błędem byłoby wynoszenie „Mitasa” – jak Micińskiego ironicznie nazywano w pewnych kręgach miłośników gór – na niebotyczne szczyty geniuszu artystycznego, bo nie jest Miciński ani Dostojewskim, ani tym bardziej żadnym ze swoich – pokuszę się o to archaiczne słowo – mistrzów duchowych, czyli Słowackim czy Nietzschem[8].

Można odnaleźć jednak w tym poecie coś magnetycznie pociągającego, oczywiście nie wszystkich, gdyż do odebrania „tonu”, na którym nadawał – tu aluzja w stronę naszej Wielkiej Emigracji towianistycznej – potrzebna jest specyficzna „wyobraźnia”. Do swej tragicznej i przedwczesnej śmierci w 1918 roku mógłby Miciński odnieść (oczywiście przy założeniu istnienia życia pozagrobowego) taki oto passus z własnego dzieła: „Kto raz postawił nogę na progu innego świata – umrzeć musiał sposobem strasznym i dziwnym”[9]. Dzieło twórcy, którym się zajmujemy, jest tak specyficzne, iż można je interpretować z wielu perspektyw, w zależności od stopnia „wniknięcia” w tekst, rzetelności względem niego – i przede wszystkim względem siebie[10]. Konkludując: znajdziemy tu satanizm i żarliwe – choć najczęściej nie mające nic wspólnego z ortodoksją – chrześcijaństwo, mistyczne ekstazy, bujanie w obłokach utopii i rzeczowe, konkretne, krytyczne – w głównej mierze wobec kościoła, materializmu i współczesnych stosunków społecznych – frazy; natkniemy się na pisanie zarówno „na serio”, jak i zastosowanie wielopoziomowej groteski. Należy więc po tak grząskim gruncie poruszać się bardzo ostrożnie, chociaż:

> zgodnie z Nietzscheańskim przeświadczeniem, nie ma faktów, lecz jedynie interpretacje, nieskończona wielość interpretacji jako efekt piętrzenia się zapisanych na bieli kartki słów, efekt gry pisma, które siebie tylko oznacza i do siebie tylko odsyła, język bowiem wypowiada cokolwiek tylko dzięki temu, że – jak powiedział M. Foucault – „to samo zdanie, powtórzone, może mieć inny sens”, dzięki różnicy i powtórzeniu”[11].

I jeszcze kilka słów w kwestii „prawdy” i „zmyślenia” jako kategorii interpretacji. Oddzielam mieszanie fantazji z rzeczywistością, oświetloną z perspektywy późniejszych wydarzeń życiowych, jak ma to miejsce w autobiograficznej książce Goethego, od świa-

---

wynikało ze zdań na jego temat zawartych w *Legendzie...*; por. T. Wróblewska, *Recepcja, czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.

[6] Por. wnikliwe studium Magdaleny Popiel: *Wzniosła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego*, w: tejże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.

[7] F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, tom pierwszy, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 198. I jeszcze jeden cytat z tegoż dzieła, który może odnosić się do twórczości Micińskiego: „Nieszczęściem bystrych i jasnych pisarzy jest, że się ich bierze za płaskich i nie przykłada do nich żadnego mozołu: a szczęściem niejasnych, że czytelnik mozoli się nad nimi i na ich karb zapisuje przyjemność, którą mu sprawia własna gorliwość” (s. 191 – 192). Pytanie tylko: do których z nich zalicza się Miciński?

[8] Por. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław1976.

[9] T. Miciński, *Poematy prozą*, opr. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 88. Okoliczności śmierci poety do dziś nie zostały ostatecznie wyjaśnione.

[10] Chodzi w tym miejscu o niedokonywanie przekłamań, bądź o wykluczenie uprzedzeń względem pisarstwa Micińskiego (np. takich, w których zakłada się z góry, iż dzieła autora *Nietoty* to jeden wielki „śmietnik”).

[11] B. Banasiak, K. Matuszewski, *Sade – filozofia zbrodni czy zbrodnia filozofii?*, w: D. A. F. de Sade, *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłumaczenie B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Łódź 1991, s. 28 – 29.

domego manipulowania, przetwarzania i wykorzystywania wydarzeń z własnego życia jako materiału, którym syci się fabuła oraz wymiar ideowy powieści. Literacka obróbka tegoż materiału stanowi jedną z wartości powieści i przyczynia się do realizacji – podjętej w Młodej Polsce nie tylko przez Micińskiego – romantycznej idei tożsamości życia i literatury, czyli, jakby powiedział Słowacki: „romansu życia nie skłamanego w niczem" (*Godzina myśli*). I taka właśnie jest tradycja odczytywania tej powieści – jako ekspresji „jaźni", egzystencji samego poety (Czesław Latawiec, Maria Podraza-Kwiatkowska).

II. Xiążę

Świadomość rozkładu, owe „melancholijne myśli [...] o zgniliźnie wszystkiego, co żyje" – to stan umysłu jedynego polskiego dandysa-dekadenta, jakiego przekazała nam literatura Młodej Polski[12]. Jarosław z powieści – nie ukończonej – *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*[13], jest przykładem przełamania absencji bohaterów w typie des Esseintesa z powieści Huysmansa, czy hrabiego Henryka z *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde'a. Nie było bowiem w powieści owych czasów bardziej chorego, ocierającego się o nihilizm arystokraty, chyba tylko Hertenstein z *Próchna* Berenta, ale ten także wydaje się bardziej nirwanistą i daleko mu do bluźnierczych ekscesów księcia Jarosława. Ścigany przez Erynie sumienia po zamordowaniu żony, chroni się w starym zamku, który jednocześnie można uznać za symboliczny „zamek duszy". Odbywa podróże „w głąb" siebie, w czasie i przestrzeni[14] – zarówno realnej – ukraińskiego stepu, jak i swojego wyimaginowanego świata jaźni. Pojawia się w powieści także wątek romansowy: książę jako programowy destruktor odrzuca miłość Krysi, łamiąc w ten sposób schemat szczęśliwej miłości. Robi to ponieważ:

a) Nie chce zakładać rodziny, jest wrogiem małżeństwa (apokalipsa namacalna: bez tej ostoi i kolebki społeczeństwa ludzkość skazana jest na powolną zagładę).

b) Uważa, iż szczęśliwa i spełniona miłość z natury właściwa jest tylko „przeciętnym" i „widzącym mniej" ludziom. Wynika to z kolei z –

c) Permanentnego ciążenia ku dołowi, czyli skłonności do niszczenia wszystkiego i wszystkich wokół.

Wygląda na to, iż autor *Xiędza Fausta* także i w tym dziele nie wyzwolił się od „lucyferyzmu", nie uciekł od swego rozpętanego ducha, czego bardzo pragnął, a powieść o księciu Jarosławie jedynie świadczy o tym znakomicie. Czesław Latawiec w swojej *Introdukcji* do powieści *Mené-Mené...* ukazuje jej genezę[15]. Lata przed I wojną światową i w czasie jej trwania to okres wzmożonej działalności społecznej Micińskiego, który pra-

---

[12] M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 133.

[13] Ta niedokończona powieść, nazywana także „fragmentem powieściowym", uznana została przez B. Danek-Wojnowską i J. Kłossowicza za najlepsze spośród prozatorsko-powieściowych dokonań Micińskiego. Zob.: B. Danek-Wojnowska, J. Kłossowicz, *Tadeusz Miciński*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, Warszawa 1967, s. 291.

[14] O przestrzeni w liryce autora *Xiędza Fausta* pisał E. Balcerzan, *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971.

[15] „Barwność legendy, stworzonej przez poetę o sobie samym, jest tak swoista i oryginalna, że nasunęła ona poecie pomysł osnucia na niej powieści, [...] która jest niczym innym jak zintelektualizowaniem i uplastycznieniem problemów poruszanych *W mroku gwiazd*". Cz. Latawiec, *Introdukcja*, w: *Pisma pośmiertne Tadeusza Micińskiego. Cykl pierwszy Lucyfer: Niedokonany, poemat. Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*, wydane z rękopisów pod redakcją Artura Górskiego i Czesława Latawca, Warszawa 1931, s. XXXI.

gnął jej podporządkować także swoje pisarstwo, co, jak wiemy, nie wychodziło zwykle na dobre ani pisarzowi, ani jego dziełu. Próby takie podejmował we wcześniejszych utworach, chcąc połączyć patriotyczne zaangażowanie[16] i witalizm z różnymi tendencjami burzycielskimi, od nietzscheańskich, aż po zakorzeniony w metafizycznych systemach katastrofizm[17]; jest to bardzo hermetyczne i przeładowane erudycją pisarstwo, z charakterystyczną dla niego manichejską wizją świata[18]. Zło okazuje się namacalne – zarówno w człowieku, jak i w świecie. Trzeba się zatem pogodzić, jak Jarosław, z pełną trwogi myślą: „poznałem [...], że w głębiach instynktu wszechżycia leży zbrodnia”[19].

I czułem, że krążą we mnie to świty – to noce nieprzeniknione i że księżyc mej duszy zaćmiony jedną połową świeci nad piekłem mych żądz – drugą żyje i przebywa w Bogu. (*M* 264)

Dualizm filozoficzny to swoista cecha wyobraźni religijnej, którą operują bohaterowie Micińskiego, a „wyobraźnia lucyferyczna” poety była szczególnie predysponowana do rozwijania „pomysłów eschatologicznych” – jak je określił Kazimierz Wyka[20]. Książę nie może stać się człowiekiem spełnionym, ponieważ spełnienie wyklucza jego religijność, rozpięta między skrajnością pogardy i uwielbienia dla krzyża. W wypowiedziach Jarosława odnaleźć można różne, zawsze sprzeczne ze sobą sądy, wyraz wątpliwości samego autora, który w tym miejscu świadomie polemizuje z odrzuceniem metafizyki i „śmiercią Boga” ogłoszoną przez autora *Zmierzchu bożyszcz*[21]. W konsekwencji może pozwolić sobie na bunt przeciw niemu: na pytanie Krysi, czy wierzy w Boga, odpowiada paradoksalnie, że przy niej wierzy, lecz gdy jest sam, widzi tylko Jego przeciwnika i nie jest nim bynajmniej Szatan, lecz właśnie on sam (*M* 114).

Napisana około1913, 1914 roku powieść *Mené-Mené...*[22], wydana dopiero w 1931 roku, nie uczestniczyła w procesie historycznoliterackim[23], także ukazanie się jej niewiele zmieniło pod tym względem[24].

[16] I tak czuje się np. powołany do wymierzania policzków w imieniu polskiego narodu, polskiej literatury i najlepszych tradycji. Porównaj: T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911, s. 65 (dalej w tekście oznaczam: *WCh*). Uderzające jest w tej polemice ideowej z A. Niemojewskim tak prochrześcijańskie (nie: katolickie) nastawienie, nie wyartykułowane wprost nigdy wcześniej.

[17] Miciński był przeciwnikiem pesymizmu Schopenhauera, o czym może świadczyć jego młodzieńcza broszurka *O pesymizmie*; por. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987, s. 239 – 240.

[18] O manichejskiej walce dobra ze złem wspomina Stanisław Eile: *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 120.

[19] *Pisma pośmiertne...*, s. 50. Dalej cytując z tego wydania powieść *Mené-Mené...*, podaję obok oznaczenie: *M* i numer strony.

[20] K. Wyka, *Młoda Polska. Tom I. Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 115. Wśród owych „pomysłów” wymienia: rozprężenie postaw i uczuć moralnych, rabunki, rozjątrzoną erotykę, morderstwa bez sensu i przyczyny itd. Większość z tych „występków” pojawia się na kartach *Mene-Mene...*

[21] Miciński – w przeciwieństwie do Nietzschego – nie uważał wcale, jakoby „śmierć Boga” stawiała człowieka w lepszej sytuacji, zarówno w sensie jego panowania nad światem (naturą, kulturą i wszelkimi jej wytworami psychospołecznymi), jak i nad samym sobą. Por. optymistyczne konkluzje na temat „świata prawdziwego” zawarte w tymże *Zmierzchu bożyszcz*, nazwane *Dziejami błędu* [F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905 (reprint: Warszawa 1991), s. 29–30].

[22] Por. *Introdukcję* Cz. Latawca (w: *Pisma pośmiertne...*, s. XXXI).

[23] O słabym odbiorze pierwszego tomu *Pism pośmiertnych* pisze T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o...*, s. 26.

[24] Paradoksem więc może się wydać jej pośredni wpływ na muzykę „metalową” (*heavy-metal*) lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, z czego zdaje sobie sprawę niewielu badaczy. Wpływ ten jest zasługą zespołu *Kat* i jego lidera, Romana Kostrzewskiego, który w swoich tekstach inspirował się twórczością Micińskiego. Z *Mené-Mené...* wykorzystał np. s. 49 – 51 (*Pisma pośmiertne...*)

Postacią samego księcia Jarosława zajęła się Maria Podraza-Kwiatkowska[25], która wskazywała – za Czesławem Latawcem – na podobieństwo postaci Jarosława i Micińskiego, i do tych właśnie konstatacji przyjdzie nam jeszcze wrócić. Mimo wszystko sądzę jednak, iż nie jest to sprawa zamknięta, możliwe bowiem jest umieszczenie, zarówno księcia Jarosława, jak i samego Micińskiego, w innych kontekstach; także fakt niedokończenia powieści przez autora i liczne braki w tekście stwarzają paradoksalnie duże pole możliwości dla interpretatora, tym bardziej, iż zachowały się dwie wersje rękopisu (tak zwana wersja A i wersja B). Rodzi się pytanie: po co w ogóle zajmować się takimi mało znanymi dziełami, w dodatku nie ukończonymi? Jedną z odpowiedzi daje nam hermeneutyka:

> Jeżeli dzieło nie ma nam nic do powiedzenia, jest tylko zabytkiem przeszłości. Aby jednak otworzyć się na przekaz dzieła, pozwolić mu, by do nas przemówiło, odbiorca musi odnieść tekst nie do przeszłości, z której przemawia, lecz przede wszystkim do siebie[26].

Żyjąc w teraźniejszości, nie możemy spojrzeć na siebie z dystansu. Zamknięcie stulecia największej dehumanizacji w historii ludzkości, porównywalnej chyba tylko (w liczbie ofiar, proporcjonalnie do stanu ówczesnej ludności) do „czarnej śmierci", która przeszła przez XIV-wieczną Europę, skłania do refleksji, tym bardziej, że Miciński pisał swoją powieść u jego progu. Niegdyś zagładą kierowała tylko natura, teraz apokalipsa jest także i przede wszystkim dziełem człowieka. Czy zasługuje on na miano istoty rozumnej? Zabija się także w jego imieniu i dla jego „dobra". Parafrazując Terencjusza śmiało można rzec: człowiekiem jestem i nic, co nieludzkie nie jest mi obce. Holokaust okazał się także dziełem człowieka. Nie jest to oczywiście nasza tradycja, ale w obręb smutnego, obciążającego dziedzictwa z pewnością wchodzi i trzeba pamiętać o tym, iż ktoś niezrównoważony może znów po nie sięgnąć. W czasach ponowoczesnych (gdzie ich początek, a gdzie kres?) modernizm, nieświadomy swych ograniczeń i ufny w swoje siły, stanowi jakiś bardziej stały ląd, istniejący poza płynnością i różnorodnością tego, co jest dzisiaj proponowane przez środki masowego przekazu oraz nowe przekaźniki. I ta sprzeczność dążeń pojawia się u autora *Nietoty*: z jednej strony typowo romantycznej proweniencji dążenie do jedności lub przynajmniej żal po jej utracie, z drugiej – stawianie na wielość i całkowita jej akceptacja, niemal jak w postmodernie[27]. Miciński chciał uczynić poszczególnych ludzi wolnymi i niezależnymi oraz jednocześnie wtłoczyć ich egzystencję w całościową wizję świata, co już nie wydaje się takie proste, jak bowiem wskazywał jeden z guru ponowoczesności,

> więź społeczeństwa i religii nie jest bynajmniej przygodna. Naiwne jest tłumaczenie tej więzi splotem historycznych przypadków i wyborów. Religia i społeczeństwo są jednią; bez religii społeczeństwo jest z góry skazane – nie potrafi się obronić, gdy postawi się je w stan oskarżenia[28].

do utworu pt. *Delirium tremens* z płyty *Ballady*. Zespół, jak nietrudno się domyślić, reprezentuje tzw. sataniczny odłam tego gatunku muzycznego i jest jego niekwestionowanym prekursorem na polskim gruncie. Por. J. Ławski, *„Pszenica i kąkol". Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny"*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 491 – 493.

[25] M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 152; także: Cz. Latawiec, dz. cyt.

[26] K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991, s. 166.

[27] „Romantyzm [...] opowiadał się za jednością albo co najmniej jej żałował. Postmoderna dąży do innego ideału: stawia na wielość". W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przełożyli R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 54.

[28] Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 48.

Od napisania *Nietoty* i jej wydania książkowego w 1910 roku, do pracy nad *Mené-Mené...* Miciński zdążył skonfrontować swe nieco maksymalistyczne i zarazem utopijne dążenia z „zasadą rzeczywistości". Stąd próba dostosowania się do krytyki i wymagań społecznych (widoczne przejęcie się uwagami Brzozowskiego), czyli napisanie *Xiędza Fausta* w duchu aktywizmu mającego optymistyczne zakończenie – Piotr ulega metamorfozie, zgodnie z prawami religii Jaźni. *Mené-Mené...* **odzwierciedla kolejne pęknięcie i regres w stosunku do wcześniejszych powieści**. Bliższa jest duchowo dramatom i poezji; to także rozpaczliwa próba obrony wszystkich „zdobyczy" *lucyferyzmu chrystusowego*, ostatnich kilku lat dorobku twórczego pisarza.

Zastanawiająca jest odmienność tej „fantazji" od innych powieści. Najpierw wspomnijmy także o tym, co je łączy. Konsekwentnie wprowadza Miciński do wszystkich wiersze i poematy (przerabiane nieraz po kilka razy), „mitologizuje" postaci i czasoprzestrzeń, wprowadzając choćby „Króla Wężów", „Ornak", „Krzyżtoporów", tworzy więc polifoniczne struktury genologiczne, skomplikowane i niejednorodne. Własnej mitologii – w rodzaju na przykład Tolkienowskiej – nie stworzył, lecz mieszając w rozmaity sposób tradycje i mitologie wielu kultur, kreował nowe jakościowo konstrukcje baśniowo-mityczne[29]. Poza tym obowiązkowo musi się w nich pojawić tradycja romantyczna, z Mickiewiczem i Słowackim na czele. Wreszcie, każde dzieło służy objawieniu „Jaźni" – będącej kluczowym pojęciem całej jego twórczości. W *Mené-Mené...* rezygnuje się z narratora, który wtrącałby się do akcji. Pierwszy raz przyznaje Miciński swemu bohaterowi taką autonomię, oddając mu niemal całkowicie prowadzenie narracji; powieść zbliża się do, charakterystycznej dla ostatniego dziesięciolecia XIX wieku, poetyki dekadenckiego „wyznania". Z „czarnoksięskiego praktykanta"[30] (odnośnie kompozycji i fabuły) autor *Niedokonanego* przeistacza się – idąc śladem tego określenia – w „Mistrza-Czarnoksiężnika".

Na początek pokuśmy się o mały przegląd „lucyferycznych" bohaterów innych dzieł autora *Wity*. Wilhelm Ton z *Kniazia Patiomkina* – utworu powstałego pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych 1905 roku[31] – stanowczo wyklucza istnienie Boga, „przebywa – jak Lucifer – pod wszystkimi głębiami nicości"[32]. Bazylissa Teofanu wyznaje: „[...] w piekle, tam na szczęście nie ma Boga – tam spełnia się lot z głową pogrążoną w dół – tam miłuje się to, co zgasło"; i słynny passus z dramatu *W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissa Teofanu* (1909):

> Do twych bram idę Luciferze! Ty skrzydłami swymi wskazujesz mi drogę:
> **Odrodzenie ludzkości przez coraz głębszą tragedię!**
> Lecz czym jest mi ludzkość?.... echem turkoczącego wozu, który runął w przepaść!...[33]

„Odrodzenie przez tragedię" to program nie tylko *Bazylissy*; książę Józef z *Wity*, powieści powstałej także w 1913 roku, wyrokuje (rzecz dzieje się podobnie jak w

[29] Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Mityzacja baśni. Baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tejże, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

[30] Określenie M. Głowińskiego, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 234.

[31] E. Boniecki zwraca uwagę, iż „w okresie rewolucji 1905 pojawiła się [u Micińskiego] chiliastyczna wizja końca świata, końca historii". Cyt. za: E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 67.

[32] T. Miciński, *Kniaź Patiomkin,* Kraków 1906, s. 22.

[33] Tegoż, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissa Teofanu.Tragedya z dziejów Bizancjum X wieku*, Kraków 1909, s. 233.

Mené-Mené... na Ukrainie) z kolei w takim, jakże bliskim Jarosławowi tonie:

> Lecz na co żyjemy my wszyscy? Warto iść dłużej w melancholijnym kręgu naszego przeznaczenia, które podnosi człowieka do Wielkiego Budownika i strąca – aż do pyłu, w którym legną się czerwie...[34]

I chociaż „postać nigdy nie jest autorem, który ją stworzył, to – by przywołać Camusa – pisarz może być wszystkimi postaciami jednocześnie"[35]. Idąc tym tropem, można rzec, iż Miciński jest jednocześnie i Ariamanem, i Magiem Litworem, ale ponadto okazuje się także baronem de Mangro, księciem Hubertem i również... Zolimą (*Nietota*). Choć zaznaczyła się tendencja odczytywania tego dzieła jako powieści z kluczem (tu szczególnie podobieństwo mędrca Zmierzchoświta do Stanisława Witkiewicza)[36], powiedzieć trzeba, iż postacie są własną kreacją autora i nie należy ich utożsamiać z konkretnymi postaciami historycznymi, mimo wyraźnych podobieństw personalnych, do których przyjdzie jeszcze wrócić pod koniec tejże pracy.

III. Walka o religię

Natarczywość powracającego stale problemu istnienia Boga oraz wielka, hipnotyczna wręcz fascynacja nieistnieniem, Nicością – te motywy będą stale wracały i Miciński nigdy nie zdoła się z nimi uporać. Wiadomo, iż autor *Dębów Czarnobylskich* był „opętany religią", uwidacznia się to już w jego debiutanckim – i jedynym – tomiku poezji z 1902 roku. *W mroku gwiazd* przynosi dwie skrajności. Pragnienie wiary tudzież pokorne zawierzenie Bogu, widoczne na przykład w *Stygmatach świętego Franciszka* czy wierszu w kształcie krzyża (*Dusza w czyśćcu*). Z kolei radykalny bunt oraz negacja wyraźnie występuje w wierszu *Głębiny duch* („od przepaści moich progu / wara wam – i wara Bogu!") czy słynnym liryku *Ananke*. W pierwszej swojej powieści zatytułowanej wzniośle *Nietota. Księga Tajemna Tatr* Miciński podejmuje kwestię rozmaicie rozumianej przez siebie religii. Istnieje więc najpierw religia dogmatów, którą trzeba zniszczyć. O niej właśnie mówi Ariaman:

> Kościół Katolicki uznał się za arkę Tajemnic Bożych i nawet za Państwo Boże, mając w sobie zepsucie Borgiów, inkwizycję, sprzedaż odpustów i absurda dogmatów.

I jeszcze radykalniej:

> Idąc w ślad za Jezusem, kończymy ciemnością Golgoty i koroną cierniową. Idąc za kościołem, kłamiemy w czasach dzisiejszych niewybaczalnie[37].

Piotr – racjonalista – z „zimną filozoficzną myślą" mówi:

> Jeślibym miał uznać religię, oparłbym ją na walce, jak dawni Skandynawowie. To jedyne wyzwanie nicości, która nas otacza. Jeśli nawet, jak dowodzisz, Imogeno, jest w nas możność komunikowania się z jakimś „nadświatem", to wydaje mi się to nie tylko problematyczne, ale i bezcelowe[38].

---

[34] Tegoż, *Wita. Powieść*, Warszawa 1926, s. 341.

[35] A. Camus, dz. cyt., s. 51.

[36] Pisze o tym S. Pigoń w *Niesamowitych spotkaniach literackich*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964.

[37] T. Miciński, *Nietota. Księga Tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 113 – 114. Dalej w tekście, cytując z tego wydania, podaję skrót: *N* oraz numer strony.

[38] Tegoż, *Xiądz Faust. Powieść*, Kraków 1913, s. 251. Dalej oznaczam: *XF*.

Lecz nie rezygnuje Miciński z religii jako takiej, gdyż uważa ją za niezbędną do życia, wieczną niemal. Rzecznikiem tego poglądu jest w *Nietocie* Mag Litwor (jego odpowiednikiem w następnej powieści będzie ksiądz Faust). Rozumienie samej religijności jest tu za to wielce wolnomyślne. Eklektyzm systemu religijnego Maga, zabarwionego nieokreślonym szamanizmem, z pewnością w odległej przeszłości zaprowadziłby jego wyznawcę na stos. Religia ta ma bardzo charakterystyczny rys, mianowicie: wyraża ją triada *Duch – Jaźń – Serce*[39]. „Wielkie Macierzyństwo ludzkości – Religia" (*WCh* 13) – napisze także Miciński w 1911 roku, broniąc jej przed laicyzacją i „legendyzacją", którą prowadził Andrzej Niemojewski. Książę Jarosław jak każdy szanujący się bardziej lub mniej dekadent-dandys (wspomnijmy dywagacje lorda Henryka z *Portretu Doriana Graya* Wilde'a) rozkoszuje się rozmyślaniami nad sensownością – częściej jeszcze nad bezsensownością – istnienia, ale też nad tak ważką kwestią jak zbawienie:

> Zbawienie... Zbawieniem chrześcijańskim jest przytłumić w sobie pragnienia ziemskie i powierzyć się na ślepo woli Bożej... zbawieniem buddyjskim jest to samo, z wyjątkiem wasalstwa Panu Bogu, którego zastępuje Nic. (*M* 140)

Co do religijności samego Jarosława, sprawa jest dość – podobnie jak w przypadku Micińskiego – skomplikowana. Modli się, a jednocześnie bluźni[40], permanentnie postępuje tak jak w wierszu *Zamek Duszy*: „Miałem się Bogu spowiadać – nie będę".

> ...wieczne odpoczywanie racz jej dać – i światłość wiekuista niech świeci, jej duszy umęczonej przeze mnie. Łzy ścisnęły mię w gardle – nie – to darmo – o siebie prosić nie będę – niechaj się spełni na mnie przeznaczenie! Mogę się modlić we śnie lub w marzeniu, ale nie przy pełni rozumu. Precz – precz dawne słodkie iluzje, które macie dzisiaj dla mnie smak piołunowy. (*M* 88)

Bohater daje w końcu upust cielesnej żądzy, spędzając noc z „młodą i ładną" dziewczyną, po czym odzywa się etyczna strona „ja", gryzie go sumienie:

> O jakże okropną noc spędziłem – jak bardzo zawstydzony jestem przed duszą moją! I cały ranek tak błądzę po cichym ogrodzie, nie śmiąc w oczy spojrzeć duchowi memu. [...] O jakże pragnąłbym stać teraz we włosiennicy na śniegu i wichrze, słuchając urągań zdeptanej królewskości mojej. (*M* 204)

Komentarz Jarosława, dotyczący jego własnej osoby, z powodzeniem możemy odnieść do Micińskiego, zaś autoironiczne zdania: „Któż mnie rozumie, albo ja siebie? Jestem pierwiastek kwadratowy z niepodobieństwa – ze sprzeczności – ja jestem – ja –" (*M* 94)[41], dobrze oddają stosunek autora *Nietoty* do własnej twórczości. Jest to typowa cecha protagonistów dzieł Micińskiego; wcześniej w *Xiędzu Fauście* Piotr mówi o sobie: „Znam głębię mej szatańskiej woli oparcia wszystkiego na sobie bez wiary w wartość swego istnienia" (*XF* 268). Ten swoisty kult „ja" kojarzy się ze skra-

---

[39] „Nie ma Religii wyższej nad prawdę serca" – mówi u końca powieści widmo Maga Litwora, czyli głębokie ja Ariamana (*N* 486). Warto podkreślić, iż **„serce" jest kluczowym słowem całej twórczości autora *W mroku gwiazd*.** W tymże tomiku np. występuje ono średnio w trzech na pięć liryków. Zbadanie dziejów tego słowa w jego utworach mogłoby stanowić ciekawe, aczkolwiek także pracochłonne zajęcie.

[40] Jest to typowy rys bohaterów Micińskiego, który próbuje integrować sprzeczne pierwiastki. I tak np. Wita, bohaterka powieści o tym samym tytule, mimo swej gorliwości chrześcijanki, modli się do... Lucyfera [zob. *Wita*, s. 299].

[41] Por. scenę z Samotnikiem w akcie pierwszym *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego.

jnym solipsyzmem Maxa Stirnera („swoją sprawę oparłem na nicości”[42]), który zresztą bywa często przywoływany w twórczości autora *Nietoty*[43]. W widzeniu samego siebie jako „dumnego demona na niebotycznym szczycie” i w „pietyzmie” swego „ja” Jarosław odnajduje własne jestestwo (co prawda nie daje mu to szczęścia), doprawdy Boskie: „Chociażby słońce zgasło – ja jestem. [...] I po skończeniu świata – ja jestem” (*M* 112). Można by przyrównać Jarosława do „czterech typów świadomości”, z pewnością znanych także Micińskiemu:

1) Sadycznego zboczeńca.
2) Stirnerowskiego „Niewysłowionego”.
3) Rycerza wiary Kierkegaarda.
4) Nadczłowieka Nietzschego.

Te cztery figury łączy samotność i wyobcowanie ze wspólnoty[44]. Książę wykazuje podobieństwo do każdej z nich. I tak: do pierwszej zbliża go kazirodztwo (*M* 59 – 60) i potrzeba mordu bez konkretnego powodu (*M* 64 – 65), do drugiej – wspomniany wyżej kult „ja”. Do trzeciej z kolei: głęboko przeżyta i nie „strawiona” religijność *a la* Des Esseintes. Do figury czwartej – koneksje Nietzscheańskie – rozsiane są po całej powieści. Maksymalny egotyzm Jarosława potęguje Miciński przez sięgnięcie do motywu lustra, w którym jego bohater często się przegląda, rozmawiając ze swoim odbiciem (*M* 152 – 153). Oprócz pozytywnych znaczeń, lustro symbolizuje dumę, pychę, zadowolenie z siebie, próżność, chuć, a także narzędzie Szatana, którym może on wzbudzać narcyzm, prowadząc przeglądającego się w nim człowieka do nieuchronnej, duchowej zguby[45]. Wszystko to można również powiedzieć o księciu; jest tutaj także figura sobowtóra, jakby drugie, równoważne *ego*.

> Ale gdym spojrzał w lustro – zdumiałem się: oczy głęboko zapadłe świeciły posępnym blaskiem, chociaż usta się uśmiechały. Sine podkowy dookoła rzęs – i żółtość cery – jakby nalanej... No mój panie – rzekłem do siebie – wyglądasz jak marzyciel. Tak nie można. (*M* 117)

Rozmowa ze swoim odbiciem, którą prowadzi książę, może także świadczyć o tym, iż nie zdołał on zintegrować osobowości, w tym jakże nowocześnie rozbitym i jednocześnie [tak!] – anachronicznym świecie rzeczywistości powieściowej. W wersji B rękopisu powieści pojawia się takie oto zdanie: „Bo święte jest wszystko, co żyje” (*M* 244). U Williama Blake’a w *Pieśni Wolności* spotykamy identyczną myśl: „Bo wszystko, co żyje, jest Święte”[46]. Czyżby zbieżność wyobraźni twórczej? Faktem jest, iż twórczość Blake’a nadaje się szczególnie jako klucz do interpretacji twórczości autora *W mroku gwiazd*. Autor *Zaślubin Nieba i Piekła*, jako gnostyk, jest w wielu

---

[42] Zob. M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, przełożyli i przypisami opatrzyli J. i A. Gajlewiczowie, Warszawa 1995, s. 3.

[43] Por. *XF* 250. Antybohater *Nietoty*, baron de Mangro, czytuje Maxa Stirnera (*N* 75), tak więc Miciński ma raczej ambiwalentny stosunek do autora *Jedynego i jego własności*.

[44] „O ile u Kierkegaarda alienacja ta wydaje się jeszcze zneutralizowana w związku z uznaniem Transcendencji i możliwością czasowych powrotów do sfery etyki jako wyznaczającej normy postępowania, obligującej jednostkę, to projekty Sade’a, Stirnera i Nietzschego nie oferują już ani możliwości powrotu, ani nadziei na uwolnione od egzystencjalnej męki życie pośmiertne”. – B. Banasiak, K. Matuszewski, dz. cyt., s. 19.

[45] Por. hasło *Lustro* w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

[46] W. Blake, *Pieśń Wolności*, w: tegoż, *Małżeństwo Nieba & Piekła*, przekład F. Wygoda, Wrocław 2002, s. 77. Zdanie to poprzedza inne, równie wymowne: „Niech marne religijne łgarstwo nie zwie dziewictwem tego, co pragnie, a nie czyni”.

aspektach bliski manichejskiemu w gruncie rzeczy oglądowi świata, który przedstawiał Miciński. Znawca gnozy, Jerzy Prokopiuk, sugeruje, iż:

> [...] dla Blake'a wszystko, co żyje, było święte, tzn. jest wieczne, ludzkie i zachowuje swą tożsamość. W duchu neognostyckim Blake afirmuje naturę – ale naturę uduchowioną, pozostającą w jedności z człowiekiem i zaświatami. [...] Kreacja nie ma jednego sprawcy ani jednolitego przebiegu: z jednej strony jest katastrofą, upadkiem, z drugiej wszakże aktem miłosierdzia boskiego (to wątek manichejski)[47].

Tak więc podobieństwo fraz, współbrzmienie myśli poetów żyjących w odstępie jednego wieku – nie powinny nikogo dziwić. Istotne wydaje się to, iż zarówno Blake'owi, jak i Micińskiemu chodziło o zmianę paradygmatu ery chrześcijańskiej (która – według Nietzschego – została zapoczątkowana przez Sokratesa-Platona[48]), czyli sposobu myślenia w kategoriach dualizmu – a co za tym idzie – przezwyciężenie dychotomii duszy i ciała, Nieba i Piekła. Tak wygląda ów proces również współcześnie z perspektywy synkretycznego ruchu New Age (którego wyznawcy mogliby zaanektować wiele z myśli obu twórców)[49].

IV. Dekadent

Zaiste, jest *Mené-Mené...* powieścią przedziwną, związaną z apokalipsą mniej może niżeli poemat *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, powstały gdzieś w latach 1901 – 1905[50] (a przerabiany i pisany w różnych odmianach do końca życia). I podobny los spotkał tenże utwór – został wydany dopiero w 1931 roku, razem z naszą powieścią. *Niedokonanego* nazwano własną Apokalipsą Micińskiego, „ósmą wizją" apokaliptyczną[51]. Poprzez sztukę właśnie wiedzie w modernizmie droga do Absolutu, do człowieka duchowej rewolucji i buntu. W niej bowiem uczynić można wszystko – pokazał to w skrajnej postaci markiz de Sade, pokazali inni, chociażby zafascynowany nim Baudelaire. Perwersje, satanizm, gwałt[52], stąd tylko krok do obozów koncentracyjnych..., a to już nie tylko książkowa rzeczywistość[53]. W nocnych wizjach Jarosław wchodzi w świat niechybnie przywodzący na myśl *Kaprysy* Francisko Goyi, o których sam zresztą wspomina. Odarte ze skóry trupy dzieci, „jakieś gnijące maszkary" latały nad nim, a on „w szale rozpusty szukał najwyższych zadowoleń i gryzł ciała leżące pod sobą" (*M* 185). Człowiek ma dwie twarze: oblicze dobra – czy może odpowiedniej byłoby powiedzieć: jasną stronę ludzkiej natury – i drugie oblicze zła: to, co ukryte, czyli w istocie destruktywne, krwiożercze.

---

[47] J. Prokopiuk, *Gnoza. Indywidualny mit i „tantra" Williama Blake'a*, „Wiedza Tajemna", nr 18 (2000).

[48] Jak wiadomo, Sokrates historyczny i Sokrates z dialogów Platona, to dwie różne „osoby".

[49] Co do Blake'a – tak się właśnie stało, z przyczyn wiadomych – zważywszy na światową recepcję jego dzieł.

[50] Komentarz edytorski do: T. Miciński, *Poematy prozą...*, s. 319.

[51] J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995, s. 9, 63-72. W interpretacji powieści nie roszczę sobie praw do totalności i obiektywności i idę śladem J. Ławskiego, który mówi o swych „arbitralnych sądach" zastosowanych do *Niedokonanego* (*Wyobraźnia lucyferyczna...*, s. 11).

[52] „Zakaz dotyczy zawsze gwałtu – gwałtu, który przeraża i jednocześnie fascynuje". „Okrucieństwo to jedna z form zorganizowanego gwałtu". G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 61, 72.

[53] J. Ławski, *Wyobraźnia...*, dz. cyt., s.17. Rozdział I części II pt. *Wiek upadku i literackie świadectwa* dotyczy szeroko pojętej Apokalipsy.

Nagle uczułem dwa ciepłe ramiona i usta żony na mojej bosej stopie. Palące łzy napłynęły mi do ust – i chciało mi się ją utulić – i płakać razem jak dziecię – ale jakieś drugie złe – kapryśne i okrutne jestestwo moje odepchnęło ją brutalnie precz. I sam odszedłem. (*M* 71)

Warto jeszcze wspomnieć o nawiązaniach literackich obecnych na kartach *Mené-Mené...* Ukraińska panorama przestrzeni ukazana w powieści wiele zawdzięcza *Zamkowi Kaniowskiemu* Seweryna Goszczyńskiego. „Zamek zburzony i tylko wystrzępione mury świadczą, że tu kosztowna krew się lała" (*M* 52); także dzikie wojaże konne oraz inne wplecione między wierszami motywy, mające potęgować nastrój grozy i zła, kreują tu scenografię rodem z „czarnego romantyzmu": „Puszczyk zahukał i sowy jękliwie zaczęły się nawoływać". „Ponury głos puszczyka Zahukał... Szatanie" (*M* 146). Rozczytuje się nasz książę w *La vida es sueño* Calderona. Życie Jarosława jest jednym wielkim snem, a przynajmniej miesza się z nim nieustannie. Połowa powieści to sny – wizje, które czasem dzieją się na jawie. Intertekstualność powieści okazuje się także intertekstualnością w obrębie własnej twórczości i życia Micińskiego. Przypomnijmy, iż autor *Wity* wplata do powieści kilka swych wcześniejszych wierszy z tomu *W mroku gwiazd*, a także nawiązuje do nich w inny sposób, dokonując autoparafraz: „A serce moje, które opukiwało całą ziemię, szukając Nieznajomej – i nie znalazło jej" (*M* 50)[54]. Ciekawym przetworzeniem własnego utworu (wiersza-krzyża, o którym już wspominaliśmy na początku) jest widzenie Chrystusa rozpiętego na krzyżu:

Nikogo nie było przy jego konaniu – tylko niewiasty dwie – jedna była w czarnej wystrzępionej odzieży, a druga w szkarłatnej. I poznałem, że pierwsza jest nędzą – a druga śmiercią. (*M* 82)

Pierwotna wersja miała zupełnie inną wymowę. W obydwu wariantach występuje śmierć, lecz w pierwowzorze jest ona poddaną Boga, natomiast w *Mené-Mené...* „podaje Chrystusowi żółć do ust – zamiast wina" (*M* 82). „Niewiastę klęczącą" zastępuje tu Nędza. Śmierć odchodzi, przy krzyżu pozostaje tylko Nędza. Jawi się ona jako ironiczne echo także owej Troski z finału II części *Fausta* Goethego. Ma to zupełnie inny wydźwięk, niżeli kończące wiersz-krzyż radosne „Alleluja". Pogodzenie z bytem, widoczne w wierszu, kojarzy się z formułą przypisywaną Tertulianowi: *credo, quia absurdum*. Jarosław przywołuje go nawet imiennie: „o marna tęsknoto, o tęskne marności – zawołałem za Tertulianem" (*M* 273). W wersji powieściowej nie ma już mowy o tego rodzaju zawierzeniu. Jest żółć goryczy, pesymistyczny w swym wydźwięku obraz – Nędza okazuje się nędzą historycznego dziedzictwa chrześcijaństwa i zaprzepaszczeniem tego, co było sednem nauczania Chrystusa, który:

patrzył na dziedzictwo swoje – i srebrne łzy płynęły mu przez oblicze aż do ust – I pił je – słone – gorące – srebrne – i cichy konający głos zaszeleścił: – Azali żyje jeszcze kościół mój? (*M* 82)

Naiwna i dziecięca wiara ustępuje miejsca krytycyzmowi i apostazji. Katastrofizm tej sceny potęgują następujące po niej obrazy rodem z Janowej Apokalipsy.

---

[54] Zauważalne podobieństwo do szóstego fragmentu *Kaina*:

Na księżycu czarnym wiszę
patrząc w gwiazd gasnących ciszę.
W mroku dumnym i bezgłośnym
ze strzaskaną harfą snów
płynę – szukam jej –
nie odnajdę już.

Cyt. za: T. Miciński, *Poezje*, opr. J. Prokop, Kraków 1980, s. 59.

Naszkicujmy zatem nieco wyraźniej sylwetkę naszego bohatera. Po pierwsze, jako „rasowy" dekadent, pogrąża się w rozmyślaniach (oczywiście pesymistycznych), które nasuwają na myśl stary topos *vanitas*:

Daremnie badyle próżności przybierać za szczudła pochwalne i brzęk błotnistych komarów brać za hymny pochwalne – człowiecze, marną jest twoja sława, drobną jest twoja wielkość i fałszywą twoja pieśń. Z błota powstałeś, w błoto się obrócisz. (*M* 156)
O jakże smutno jest na tym świecie – jak bardzo posępnie i smutnie. (*M* 178)

Po drugie – jego wnioski co do stanu kultury współczesnej nie mogą być optymistyczne: kres, koniec wszystkiego, niewiara w jakąkolwiek poprawę zastanego świata. Wynika to z syndromu „młodej starości". Jarosław mówi do Krysi: „moja droga przebyta [...], nie zmarnuj swego życia – jak ja – ścigając mary" (*M* 137). I jeszcze: musi czuć nudę[55], której pragnie oczywiście nie czuć, lecz jest na nią skazany.

Czułem jakiś niewypowiedziany wstręt i nudę. [...] Coś odpychałem w myśli, ale to coś brutalnie i natarczywie kołatało do drzwi mojej samowiedzy. O żeby to były wyrzuty sumienia! Albo tęsknota miłości! Albo poryw ku życiu – i działaniu. – **Ale to była – Nuda**. Poznałem ją: jakaś bezpłciowa istota o wytrzeszczonych gałkach ocznych – półślepowata – w czarnej wytartej odzieży. Idź precz, żebraczko! (*M* 153)

Ostatnie cytaty wykazują zadziwiające wręcz podobieństwo do słów bohatera powieści wydanej kilka lat później niż *Mené-Mené...*:

Całe moje życie jest poza mną. [...] Niewiele można o tym powiedzieć: przegrana partia, to wszystko. [...] Dowiedziałem się, że przegrywa się zawsze. Tylko bydlaki wierzą, że wygrywają. [...] Nudzę się, to wszystko[56].

Bohater powieści Micińskiego ucieka od nudy różnymi sposobami, najczęściej w świat fantazji i fantasmagorii; także w Sztukę, chociaż podobnie jak dla wspomnianego wcześniej Hertensteina nie było to wcale niosące spełnienie wyjście:

Smutny i zniechęcony podarłem rękopis, a wziąwszy strzelbę i zawoławszy ogarów poszedłem w las. [...] Zacząłem się nudzić. [...] Mało to świetnych dzieł na świecie – i cóż z tego – świat lezie, jak lazł na kulawych nogach – i nic mu ani skrzydeł nie przypnie, ani zdrowej krwi do brzęknących członków nie naleje. (*M* 201)

A zatem spytamy także, ile utworów – podartych być może przez autora *Kniazia Patiomkina* – nie ujrzało światła dziennego? Sztuka nie daje więc ukojenia, co Jarosław pokazuje to wymownie, paląc książki ze swej biblioteki (*M* 155)[57]. Kończąc refleksję nad sztuką, konkluduje: „Pchły ziemne, żyjące na karkach głupkowatej trzody... To jest sztuka – a to publiczność..." (*M* 155). Pozostają modernistycznym desperatom jeszcze używki i cielesność. Gra toczy się więc na śmierć i życie. Tyle, że życie nie różni się czasem od śmierci – gorzej nawet – jest wegetacją, torturą, męką. Śmierć staje się lekarstwem na życie, dodajmy – na niespełnione życie. Inna sprawa, iż „nie-

[55] R. Okulicz-Kozaryn, pisząc o „nudzie w zwierciadle nudy" Romana Jaworskiego, wskazuje na autora *Xiędza Fausta*, jako na pośrednika między „poszukiwaczem rodzimych odcieni nudy" – Słowackim, a autorem *Historii maniaków*, w którego twórczości „nuda" pełni rolę zasadniczą. Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Nuda w zwierciadle nudy. Roman Jaworski*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 106.

[56] J.-P. Sartre, *Mdłości*, przełożył i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 216 – 217.

[57] Jest to gest o historyczno-kulturowych odniesieniach, np.: palenie heretyckich książek w Średniowieczu.

dokonanie" i „niespełnienie" często bywa samo oszustwem, maską, wmówieniem. Ową ucieczką spełnioną, doskonałą okazuje się szaleństwo. „Szaleństwo – pisze Camus – to odwrotna strona nudy"[58]. Inna sprawa, że szaleństwo bywa „niezupełne", gdy pojawiają się wyłomy w jego gmachu, przebłyski normalności – czyli tak znienawidzona przez dekadentów – pospolitość: „co w naszych europejskich duszach się dzieje: gdzie anioł klęka i upokarza się przed automatem przeciętnej pospolitości" (*M* 258). Stąd rodzi się potrzeba izolacji, otaczania się bardziej przedmiotami niż ludźmi[59], wyrafinowanie gustu i smaku – ale też na to właśnie, na taki styl życia nie każdy może sobie pozwolić.

Jarosław jest bogaty (w wersji B rękopisu ma z tym pewne problemy – opiekun i stryj w jednej osobie dopuścił się defraudacji kapitału księcia, ale ostatecznie wychodzi on z tej opresji). Nie każdy dekadent może być dandysem. Jarosław nim jest i zarazem buntuje się przeciwko byciu nim; kiedy działa, przemawia do tłumu (*M* 251), ma jednocześnie świadomość absurdalności tegoż czynu. Wplątuje się w błędne koło szaleństwa, z którego nie sposób się wyrwać. Zatem kiedy mówi: „każdy człowiek wnosi ze sobą jemu tylko właściwą atmosferę i to łączenie się atmosfer jest mi niesłychanie przykre. Nigdy nie odwiedzam miejsc raz porzuconych, nigdy nie nawiązuję przyjaźni rozluźnionych" (*M* 95), to wnosi do swego myślenia kolejną sprzeczność. Duma o przewodnictwie duchowym, ale wszelkie jego wysiłki kończą się fiaskiem. Przywołując Baudelaire'a, który stwierdził: „dandys nie robi nic. Wyobrażacie sobie dandysa przemawiającego do ludu? Chyba dla kpiny..."[60] – można ponadto stwierdzić, że dialog tych dwóch stron ducha nie jest możliwy, a „partactwo" jednej z nich pociąga za sobą partactwo drugiej. Zapatrzony w przeszłość, rozpamiętujący swe dzieciństwo, zgorzkniały *puer senex* przedkłada śmiałe patrzenie w przyszłość nad romantyczno-sentymentalne podróże w czasie, przestrzeni i po ludzkich twarzach.

Poczucie wyższości nad mijającym czasem jest niewątpliwie tutaj Nietzscheańskiej proweniencji. Zaratustra mówi o „mijaniu": „gdzie kochać nie można, tam należy mijać!"; i jeszcze: „połowiczni psują wszystko całe. A że liście więdną – czegóż tu biadać!"[61]. Należy patrzeć w przyszłość, iść śmiało naprzód, nie zważając na tych, którzy „upadli" po drodze bądź w jej połowie. W wersji B rękopisu Jarosław zabija swego sługę. „Kuczalski był widmem tej moralności, którą w sobie chciałem wytępić. Romantyzm i czułość. Teraz byłem swobodny" (*M* 260). Bohater zdolny jest także do zabójstwa z „litości", którą ogólnikowo potępiał:

> Tchórzostwo przed prawem – uleganie formułom ogólnym – nie dającym się zastosować w oddzielnych wypadkach – sprawia , że się boimy zabójstwa nawet wtedy, gdy ono jest dobroczynne [...]. Czy życie bez wartości ma wartość? (*M* 161 – 162)

Dziś powiedzielibyśmy, iż jest to opowiedzenie się za eutanazją. Oczywiście Książę ma wątpliwości co do etyczności swego czynu, rozważa wszystkie za i przeciw, ale – pisze Camus – „jeśli zamierzamy [...] wybrać postawę absurdu, musimy

---

58 A. Camus, dz. cyt., s. 66.

59 Nasuwa mi się w tym miejscu skojarzenie z biografią Nietzschego i jego ostatnim świadomym odruchem – współczuciem dla konia bitego przez woźnicę. U Micińskiego: „Wspomniałem jak wczoraj umierał epileptyk i poczułem, że więcej mnie wzrusza i wstrząsa ten koń" (*M* 170).

60 Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 277.

61 F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 161 – 162.

przygotować się do zabijania, dając miejsce logice przed skrupułami, które uznamy za złudne"[62]. A logiki nie można Jarosławowi odmówić:

> Doktorzy mają etykę, aby chorego do ostatniej chwili przy życiu, choćby przepełnionym męczarnią, utrzymywać. Ja tej etyki nie podzielam – i widzę błąd jej w tym, iż życie uważa się za wartość bezwzględną, gdy tymczasem ma ono tylko społeczną i osobistą; gdy pierwsza ani druga nie egzystują, pozostaje tylko przesąd. Ja tego przesądu się pozbyłem. [...] Ja na jego miejscu pragnąłbym nie żyć; uczyniłem bliźniemu swemu, jak sobie. (*M* 164 – 165)

Rozdarta dusza naszego bohatera dążyła wszystkimi możliwymi sposobami do samo-scalenia. Znów powołajmy się na fragment *Człowieka zbuntowanego*, książki, która do omawianego tutaj dzieła mogłaby być wprost nieocenionym kluczem. Camus mówi o różnych rodzajach masek, które wkłada metafizyczny bunt i nihilizm. W tej rywalizacji ze Stwórcą chodzi o wciąż to samo pragnienie: stworzyć moje własne ziemskie królestwo, w którym reguły byłyby ustalane przeze mnie. Trafnie taką postawę dostrzegł u twórcy *Niedokonanego* jeden z pierwszych jego badaczy[63]. Są dwie drogi prowadzące do realizacji tej żądzy:

> Ci, którzy stworzonemu przez siebie światu odmawiali jakiejkolwiek reguły prócz pragnienia i mocy, kończyli samobójstwem albo szaleństwem i opiewali apokalipsę. Inni, którzy chcieli stworzyć regułę o własnych siłach, wybierali próżny popis, pozór i banalność albo zabójstwo i zniszczenie[64].

Na którą drogę pchnął swego bohatera Miciński? Bardziej skłania się ku tej drugiej, chociaż szaleństwo księcia jest także widoczne. Wszystkie jego halucynacje, krążenie na granicy jawy i snu są na to dowodem[65]. Niewątpliwie Jarosław występuje przeciw losowi, nie tylko swojemu, ale i całej egzystencji skazanej na zagładę; powstaje także przeciw twórcy tego losu, czyli Bogu[66]. Negacja i przekreślenie jego istnienia stają się jednym z wielu pozorów, którymi usiłuje nas zwieść (pamiętajmy o tym, iż jest on *porte-parole* autora). Występowanie przeciwko czemuś implikuje istnienie tego czegoś. Człowiek zostaje sam i musi sobie tą samotność czymś zrekompensować. Skoro kwestionuje moralność i powszechne wyobrażenia z nią związane, to kompensacyjnie musi wytworzyć sobie coś na jej miejsce. Absolutna pustka w tym wypadku jest nie do pomyślenia. Podczas balu maskowego, urządzonego przez księcia dla rozproszenia nudy: „To nas rozerwie, głupie i stare myśli uwiędną, silne i młode prędzej wyskoczą" (*M* 206), przedstawia Miciński trzy drogi, *quasi-wybory*,

[62] A. Camus, dz. cyt., s. 12.

[63] Jednym z biegunów psychiki Micińskiego jest „podstawa przeświadczenia, że można być dla siebie samego ustawodawcą, twórcą własnego systemu moralnego, dla którego można przewartościować wszystkie wartości, odrzucić wszystkie stare instynkty, stare społeczne pojęcia moralne [...]". Cz. Latawiec, *Introdukcja*, w: *Pisma pośmiertne...*, s. XXXIV.

[64] A. Camus, dz. cyt., s. 125.

[65] Na marginesie dodajmy, iż technika snu i halucynacji była stosowana przez młodopolan niezwykle chętnie, np. w powieściach Przybyszewskiego czy w prozie Licińskiego (zob. P. Próchniak, *Sen nożownika: o twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Lublin 2001). Co do szaleństwa – przypadek Komornickiej może być przykładem mieszania się literatury i życia. Por. M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!*, w: tejże, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

[66] Sprawa zależności Losu od Boga (*et vice versa*) jest u Micińskiego złożona. W *Xsiędzu Fauście* pisarz utożsamia Los z Bogiem (*XF* 55), w innych zaś miejscach wyraźnie przeciwstawia Boga (Opatrzność) Losowi (Przeznaczenie), z wyraźnym położeniem akcentu na ten drugi.

którymi można iść przez życie. Ukazane są one w formie alegorii: zaproszeni na bal goście dzielą się na trzy grupy i podążają – gdy zamek księcia zamienia się w ogromną krainę snu – każda w swoją stronę.

Pierwsza droga prowadzi **„do Salonu"**, czyli świata wygodnictwa, konwenansu, sztuczności. Uogólniając – filisterstwa po prostu. Wacław Nałkowski zaliczyłby ludzi podążających tą drogą do troglodytycznej kategorii ludzi „świń" bądź „drewien". Druga droga prowadzi **„do Rozkoszy"**. Rządzi w niej lubieżność, rozpętana chuć nie dba o konsekwencje swej supremacji – mieści się na tu także „dom podrzutków", również gwałt i pederastia (*M* 221). Jest wreszcie droga trzecia, niełatwa do przebycia, prowadząca w górę – droga **„do Gwiazd"**. Nietrudno się domyślić tego, iż właśnie tędy uda się Jarosław; niewielu się nią kieruje, jeszcze mniej dotrze na szczyt. Niebezpieczeństwo leży w uzurpacji najwyższej władzy duchowej. Jeden z tych, którzy dotarli na samą górę, pnie się jeszcze wyżej, krzycząc: „kto nade mnie?". I nie byłby twórca *Bazylissy* sobą, gdyby nie pokusił się o wizję małej utopii antropologicznej: „trzeba , aby wszyscy używali skrzydeł, nie tylko wybrani" (*M* 224).

W Jarosławie wszystko się miesza, ileż to razy doznaje ambiwalencji własnych uczuć: wstrętu i uwielbienia, miłości i nienawiści. Dlatego też jest prawdziwym człowiekiem – jednostką cierpiącą, wiecznie poszukującym i nigdy nie znajdującym ukojenia buntownikiem. Buntuje się przeciwko ulotności chwili, przemijaniu czasu (nieustannie zagłębia się w swą przeszłość). Czemu służą tak częste w powieści sceny szaleńczej jazdy konnej? Jest to chwila ekstatycznego zapomnienia, na którą może pozwolić sobie Jarosław. Pęd = wyżycie = zapomnienie. Wtedy uwalnia się autentyczna radość życia (będąca w nieustającej walce z motywami katastroficznymi w całej twórczości autora *Nietoty*)[67]. Gesty te związane są z ciągłą u Micińskiego rewaloryzacją romantyzmu, świadomym nawiązaniem do poetów „szkoły ukraińskiej" w jej najlepszym wydaniu, spod znaku Goszczyńskiego, Malczewskiego i „wczesnego" Słowackiego.

Wpisuje się także Miciński w nurt „bałagulstwa", czyli zjawiska związanego z jazdą konną, Ukrainą oraz kozackim hajdamactwem, podejmowanym przez XIX wieczną literaturę[68]. Jan Prokop w swojej książce[69] o Micińskim pisał o częstym w jego poezji schodzeniu (spadaniu, locie) w dół i chyleniu się, najczęściej świątyń zmieniających się w ruiny. Ów wertykalny ruch występuje także w *Niby-Fantazji*:

> [...] tak pod naporem rozwścieklonego tłumu – strzelista wieża z kości słoniowej, arcydzieło natchnienia i odwagi, runęła, mordując gromady wiernych. (*M* 86)

Motywy podlegającej katastroficznej zagładzie świątyni w powiązaniu z obrazami degeneracji stanu szlacheckiego wystąpiły wcześniej w twórczości Zygmunta Krasińskiego, w jego *Legendzie*:

---

[67] „Liczne obrazy konnego pędu i lotu, wypełniające twórczość Tadeusza Micińskiego, są znakiem metafizycznego buntu, lucyferycznej wolności. Warto też zauważyć, iż rzadko przedstawianą przez tego pisarza sytuację zbawienia, wejścia w »życie wniebowzięte« obrazuje konny wjazd nagiego bohatera (przypominającego centaura) do miasta słońca, nowej wersji Niebieskiej Jeruzalem". W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 67.

[68] Pisze o tym zjawisku A. Nawarecki w szkicu *Bałaguły* w swej książce: *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów – Sosnowiec 1996. Sam Miciński tak oto wyjaśnia słowo „bałaguła": „Wyraz ten, oznaczający dziś żyda furmana, w istocie obejmował w niedawnej jeszcze Polsce ten typ młodzieńców, którzy, gardząc pozorami, udawali tężyznę"(*XF*, s. 83).

[69] J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.

Lecz oni [*szlachta polska – M. B.*] szli już wtedy ku wielkiemu ołtarzowi, podać ręce klęczącemu i umierającemu – szli w białych płaszczach i w połysku szabel – a owe cztery kręcone filary ołtarza pękły jak ścięte drzewa i runęły – i baldakin spiżowy runął – i kopuła cała, jak zstępujący świat, biało spadała na ziemię[70].

Tłum jako narzędzie zniszczenia, jako ślepa siła, którą kontrolować można tylko do pewnego momentu, był w literackich wizjach chętnie – szczególnie od czasów rewolucji 1789 roku – wykorzystywany do ukazania rozkładu świata, jego norm, jak choćby u Przybyszewskiego:

Fanatyczna ekstaza śmierci i zniszczenia doprowadzała tłum do obłędu. Nikt nie myślał już o ratowaniu swej własności: pewność, że całe miasto stanie się pastwą płomieni, ubezwładniała wszelką zdolność myślenia[71].

„Kościół zrujnowany i zbluźniony" (*M* 87) jest dziełem tłumu i jego pasterzy. Pewne konkluzje i myśli autora *Xiędza Fausta* zbieżne są z filozofią kultury XX-wiecznego myśliciela, Floriana Znanieckiego[72]. Ale nazywa też Miciński rzecz po imieniu, kiedy mówi, iż Jarosław jest pokryty „stosem kulturalnych śmieci" (*M* 151), odgradzających go od samego siebie.

Czy to prawda, że – jak powiedział Blake – „energia jest wieczną radością"[73]? Energia jest „poza dobrem i złem", nie zważa na to, czy zużytkowuje się w twórczych czy destruktywnych przedsięwzięciach. Jarosław miałby co do tego duże wątpliwości, stąd biorą się jego cierpienia duchowe, dzisiaj można by powiedzieć także – egzystencjalne, bo jest *Mené-Mené...* **powieścią w zasadzie pre-egzystencjalistyczną**. W postaci głównego bohatera odnaleźć można cechy wspólne takich nowożytnych „obcych", jak Antoine Roquentin[74] z *Mdłości* J.-P. Sartre'a czy człowiek absurdu z *Obcego* Camusa. Sartre, pisząc o *Obcym*, wyraża taką oto myśl: „Obcy – to człowiek wobec świata [...], obcy to także człowiek wśród ludzi [...]. A wreszcie ja sam wobec siebie, a więc człowiek natury wobec ducha"[75]. Taki właśnie jest Jarosław. Zwłaszcza to ostatnie przeciwieństwo stosuje się do niego. Jedynym ratunkiem „obcego" jest „wtopienie się" w świat, możliwe tylko poprzez nieustanne doświadczanie istnienia. „Wszelkie doświadczenia mają tę samą wartość, należy więc gromadzić ich jak najwięcej"[76]. Doświadczać może tylko człowiek wolny i świadomy, lecz niekoniecznie

---

[70] [Z. Krasiński], *Trzy myśli pozostałe po ś. p. Henryku Ligenzie zmarłym w Morreale, 12 kwietnia 1840 roku*, wydanie drugie, Paryż 1859, s. 65. Wyobraźnia Micińskiego przejęła podobną metaforykę. Należy zwrócić uwagę na apokaliptyczno-profetyczny *Sen – Cezary* w tymże dziele.

[71] S. Przybyszewski, *Dzieci szatana. Powieść*, oprac. tekstu, nota edytorska, przypisy i posłowie G. Matuszek, Kraków 1993, s. 145. Dalej w tekście oznaczam: *Dz. sz.*

[72] Fundamentalną zasadą była dla niego tzw. „wolna twórczość". W swym dziele z 1921 roku pt. *Upadek cywilizacji zachodniej* mówi Znaniecki o czterech rodzajach niebezpieczeństw zagrażających kulturze europejskiej: materializmie, wypaczonej demokracji (ochlokracji), nacjonalizmie i bolszewizmie.

[73] W. Blake, *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie K. Puławski, Izabelin 1997, s. 113.

[74] Roquentin, podobnie jak Jarosław (przedmiotem jego zainteresowania jest Renesans i amoralny szlachcic z tego okresu – Z. Malatesta) pracuje nad drugoplanową postacią historyczną, mianowicie nad markizem de Rollebon, o którym mówi w ten sposób: „był moim wspólnikiem: potrzebował mnie, aby być, a ja potrzebowałem go, aby nie czuć swego istnienia". Cyt. za: J. P. Sartre, dz. cyt., s. 145. Jest to sposób ucieczki od świata rzeczywistego, próba stworzenia „partnera" duchowej fascynacji.

[75] J. P. Sartre, *Komentarz do „Obcego" Camusa*, w: *Sztuka interpretacji*, wybór i opr. H. Markiewicza, tom II, Wrocław 1973, s. 236.

[76] Tamże.

muszą to być doświadczenia płynące z potrzeb instynktownych – książę przemyślnie programuje swe praktyki[77].

Wyraźne jest także jego odgradzanie się od ludzi, którzy nie są w stanie kreować swego życia i przyjmują podsuwane im wzorce oraz normy zachowań. „Jam budowniczy nowego zamku duszy – gdzie nie ma miejsca dla myszy" (*M* 95). Myszy oznaczają tu bojaźliwość i znikomość pewnego rodzaju ludzi, podobnie jak w wierszu zamieszczonym w *Nietocie*:

> [....................]
> W grocie samotnej nad morzem palą się dymy z trójnoga –
> wśród drzew się szarpią błyskawice –
> a z domu wyszły chore myszy, by zaczerpnąć tchu.
> Tym myszkom ludzie święci wszczepili błonnicę[78] – (*N* 251)

Jest to, jakby nie było, oryginalna obsesja[79], budowana nie na typowym przeciwieństwie myszy / kot (tępiciel), lecz bardziej na zasadzie odcięcia się od tego wszystkiego, co owe gryzonie symbolizują. Takie parazytologiczne porównania typu „ludzie = pasożyty" są u Micińskiego bardzo częste, choć zdarzają się także zestawienia ze ssakami. Jarosław, w przypływie bluźnierczego buntu przeciw zmartwychwstaniu i Bogu, wykrzykuje: „A więc o bracia nabierzmy tchu –/ Jako skrzydlate bądźmy lwy!/ Drogo sprzedajmy swoją śmierć! – " (*M* 85). Przeciwieństwo ludzi-insektów, pasożytów zostaje przez pisarza wyraźnie zaznaczone:

> [.................]
> Mam wyznać? ludzie zdają się mi glisty
> marnemi, które świdrują mogiłę...
> Mam wyznać? Trzeba im chlewu, a nie gór z dyjamentów! (*Echo hejnału*, *N* 31)

Miciński opowiada się w ten sposób za normatywną wersją kultury (tak też widział ją Florian Znaniecki), traktowanej jako wzór, model bądź zasada wartościowania, która była charakterystyczna dla drugiej połowy XIX wieku. Istnieje nieredukowalna antynomia „życia szlachetnego" i „życia pospolitego", którą opisywał Ortega y Gasset. To pierwsze wkłada trud w bycie, dąży do indywidualizacji i indywiduacji, jak ją pojmował Carl Gustaw Jung. Drugie – przeciwnie. Niczego od siebie nie wymaga, czerpie satysfakcję z upodobnienia się do innych. Twórca *Do źródeł duszy polskiej* był oczywiście zwolennikiem „życia dostojnego", a jego wyobrażenie opierał na Nietzscheańskich definicjach tegoż – na tak zwanych „człowieku dostojnym" i „duszy dostojnej"[80]. „Brnięcie w labirynt kabalistyki jest wybraniem drogi przez Absurd" (*N* 134). Krytyczny stosunek do własnych poszukiwań wyrażany jest więc *expressis*

---

[77] „W prozie Micińskiego rytualizacja i mitologizacja seksu tłumi spontaniczność uczuć, jest raczej maskaradą doświadczenia niż jego obiektywizacją". Cyt. za: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości,* Kraków 1997, s. 204.

[78] W mniej metaforycznym sensie może tu chodzić po prostu o protest przeciw okrucieństwu (eksperymenty na myszach).

[79] Por. słynne studium Zofii Stefanowskiej o świecie owadów w IV cz. *Dziadów* Mickiewicza, w: Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.

[80] Por. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., rozdział *O człowieku wyższym*. Zob. Z. Kaźmierczak, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa,* Kraków 2000.

verbis. Autor *Walki o Chrystusa* miał świadomość, iż swoimi mało realistycznymi propozycjami odnowy „duszy polskiej" wystawia się na śmieszność. **Stąd nieustanna gra z krytykami poprzez autoironię i demaskację samego siebie**. Jest to szczególnie widoczne – jak na ironię: w dziele niepublikowanym za życia autora, w *Mené-Mené*... Prawie na każdej stronie znajdujemy tu jakieś aluzje do „błądzenia w gwiazdach", „czczenia tajemnic" i „budowania zamków duszy", choćby: „takiej pieśni słuchałem, leżąc obliczem na ziemi i ulatując w gwiazdy" (*M* 63), „jakie dzwony żałobne biją w mej piersi, jakie rozpacze tam tętnią" (*M* 71). **Dekadencja Jarosława próbuje zanegować siebie samą**; dzieje się tak zarówno pod wpływem jadowitej krytyki, jak też i „wiedzy radosnej" Nietzschego. Udaje się to Micińskiemu tylko częściowo.

V. *Eschaton.* Pejzaże Końca

Akcja powieści toczy się jesienią i zimą, czasami tylko nie wiadomo, jaką porę roku obserwujemy, gdyż zima przechodzi tu w jesień i na odwrót. Jest to dobry czas dla ukazania schyłkowości „jedynego dziedzica zamierzchłej chwały, której niepodobna podźwignąć" (*M* 237).

> Po południu zaczął dąć wiatr i ciężkie ołowiane chmury sunęły się po niebie, a raczej szarej powierzchni – niedawno tak przeźroczystej i błękitnej. [...] Wrony latały niezliczonymi stadami i było coś złowrogo nikczemnego w tych kraczących wrzaskach. (*M* 64)

Natura przedstawia się zatem tak, jak w powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego:

> Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci,
> Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka,
> I głucho – tylko jakaś w powietrzu rozterka[81].

Dużo miejsca poświęcił autor *Wity* krajobrazom, a są one w większości ciemne i ponure. Mają wpływ na przeżycia wewnętrzne bohatera, zupełnie jak w romantycznym wczuciu się i odbieraniu zjawisk zewnętrznych całym sobą, „trzewiami". Jarosław zresztą strzela do wron i doznaje „dzikiego wrażenia rozkoszy mordu" (*M* 64). Odczuwa ruch w naturze i sam pragnie ruchu: „Wicher się wzmagał, czułem się rozdrażniony. Potrzeba mi było gwałtownego i oszałamiającego ruchu" (*M* 65). Obrazy nieba wywołują nastrój zbliżającej się katastrofy, jakiegoś nieokreślonego przeczucia. Taki profetyczny ton, rodem z Apokalipsy św. Jana, a jednak przypominający swą retoryką postać Sokratesa z dialogów Platona:

> I wzrok mój nie widzący nic ziemskiego – błądził niby kometa po nieskończonościach [...] Eheu! przyjdzie czas, gdy zimna włócznia Hejmarmeny strąci was z doskonałej okolistej drogi na błędne zygzaki! rozbije wasze złote pancerze – i kawały serc waszych lecieć będą w otchłanie – i jeden z odłamów uderzy w tę bryłę ziemską – i rozsypie jak garsteczkę piasku wszystkie jej królestwa i pomniki –. (*M* 81)

I jeszcze bardziej apokaliptycznie kojarzące się, ukształtowane stylistycznie zdania, przywodzące na myśl *Dies irae* i średniowieczne wizje eschatologiczne[82]:

---

[81] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995, s. 119.

[82] Jest to uderzająco podobne do „średniowiecznych wizji eschatologicznych", co nie powinno dziwić, zważywszy na żywe zainteresowanie Micińskiego dla tego typu motywów. Por. J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995.

I ujrzałem nagle niezmierne mrowisko ludzkie wszystkich sfer i czasów. W białych chlamidach i czarnych burnusach, w żółtych kaftanach i purpurowych togach, w przepaskach z liści bananowych i w ornatach klęczało mrowie ludzkie i ręce wznosiło do nieba. A czarne węże roiły się pod stopami i skakały na obnażone piersi. I nie śmieli odrywać je ukąszeni, jako zesłanych z nieba. A na odkryte głowy lały się strumienie roztopionej miedzi... (*M* 83)

Frazeologia biblijna jest tu wyraźna, przepuszczona zapewne przez „filtr" wyobraźni okrutnej Słowackiego „genezyjskiego". Perseweracja takich właśnie ujęć natury i kultury charakteryzuje całą powieść. Opowiadanie pana Edmunda jest już wprost widzeniem eschatonu:

– Był koniec świata – wszystko zamarło na ziemi i w głębinach wód, a żaden ptak nie przelatywał błękitów – **rozpostarła skrzydła swoje gwiaździsta noc** [...]. Wybiegłem za miasto – po równych polach biegłem – a gdy tchu złapać nie mogąc – stawałem – rozlegał się za mną drobny, ale szybki bieg starej wiedźmy. [...] I nie było już ani narodów, ani cywilizacji, ani żadnej duszy żyjącej. (*M* 108–109)[83]

Z kolei również Warszawa, której autor *Termopil polskich* nie darzył szczególną sympatią, została przedstawiona jak najgorzej. Jest to niby „nowa" Sodoma skazana na „ognisty deszcz":

W tym ogromnym grodzie, który nosi szczególne miano polskiego serca – roi się najliczniej robactwo, miliardami krążące po trupie Umarłej. [...] [Warszawa] jest w nocy zamtuzem – przez dzień kontuarem. (*M* 237–238)

„Człowiek idący z gór" – jak sam siebie Miciński określał – wystawił niechlubne świadectwo tak często przedstawianej w literaturze stolicy – owemu „miastu zadżumionych", jak ją jeszcze nazwał (*M* 238). I także powyższe epitety mógł zaczerpnąć od Nietzschego: „obmierzłe jest mi to miasto wielkie [...], biada temu wielkiemu miastu! Chciałbym już widzieć ten słup ognisty, w którym ono spłonie"[84].

Budowanie takich właśnie konstrukcji wizyjnych i krajobrazowych nie było niczym nowym. Katastroficzne i apokaliptyczne motywy były już dosyć zużyte (wspomnijmy „stalowe niebo próżni" S. K. Brzozowskiego), pod koniec epoki stały się nawet niemodne, zważywszy na ofensywę ideologii czynu i aktywizmu po roku 1905. Umiał je Miciński jednak wskrzesić, nadając im nowy odcień we właściwy tylko sobie sposób.

VI. Radość życia czy radość śmierci?

Oscylacja między tymi dwiema zasadami (radości życia – radości śmierci) jest treścią życia podmiotu wyrażającego siebie w tej przedziwnej powieści. Pytanie tylko, w którą stronę przechyli się szala – czy afirmacja życia przezwycięży ciążącą nad bytem śmierć; czy świadomość nieuchronnej katastrofy da się stłumić, wytłumaczyć jakimś wyższym, absolutnym sensem? Między niszczącym i twórczym zarazem nietzscheanizmem a dekadencją fundamentalnych prawd chrześcijańskiego świata, który podtrzymuje to, co dojrzało do upadku, istnieje nieprzezwyciężalny konflikt. Jarosław chciałby na gruzach starego świata wybudować nowy, własny. Jednocześnie czuje

---

[83] Na obraz ten mógł mieć wpływ Mickiewicz utworem pt. *Ciemność* będącym tłumaczeniem z Byrona, w którym jest mowa m.in. o apokaliptycznej nocy, „wymarciu wszystkich ludzi", „wymieraniu całych narodów".

[84] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 161.

niemożność realizacji swych planów. Jest zainfekowany tym, co pragnie zniszczyć, musiałby więc zniszczyć siebie – i właśnie to czyni, stale i konsekwentnie. Samoudręczenie, eksploracja zarówno swego ciała, jak i duszy, okazują się jednak tylko półśrodkiem. Potrzebne mu więc będą o wiele drastyczniejsze metody wtopienia się w byt, ażeby móc – paradoksalnie – od niego uciec. Dlatego musi zabijać. Mord usprawiedliwiany jest tu tak zwaną „ekstazą rozkoszy" (*M* 66), którą można by porównać do „dionizyjskiego zamroczenia"; ukazana zostaje przeto chwila odurzenia. Jarosław – niby Ajas zabijający w szale stado owiec – zmienia się w wilka i w likantropicznym amoku morduje swą żonę, która... wcześniej zresztą uśmierca ich córkę[85]:

> Z poza wysokiego sarkofagu wyszła nagle moja żona i wyrwała mi [*Jarosławowi – M. B.*] z nieludzką siłą Helusię – kamieniem wielkim uderzyła ją po główce, tak że mózg biały jak płatki śniegu rozleciał się i oczy zatoczyły się w konwulsji. (*M* 66)

Zauważmy, iż samo zabójstwo na papierze jest formą katharsis, w której wyobraźnia „naturalistyczna" znajduje ujście dla swego niszczycielskiego pierwiastka. Perwersja cieszy się sobą, rozpasanie zyskuje prawomocność jedyną w swoim rodzaju – staje się faktem nieusuwalnym z ludzkiego życia. Dowiódł tego wcześniej już de Sade – na papierze można pokazać i powiedzieć wszystko. Autor *Xiędza Fausta*, choć nie on jeden, lubował się szczególnie w takich obrazach[86]. Z natarczywością maniaka powracał do nich w każdym dziele, wystarczy przypomnieć sceny zburzenia Messyny[87] z *Xiędza Fausta* właśnie lub próbę uśmiercenia Ariamana na krześle elektrycznym przez barona de Mangro w końcowej scenie *Nietoty*. Co sprawia, iż książę nie może się zdecydować na zniszczenie totalne lub pełną akceptację życia we wszelkich jego przejawach? Może to samo co u diuka Des Esseintesa:

> [...] wszystko skończyło się na dobre; jak przypływ morza, fale przeciętności ludzkiej wznoszą się ku niebu i zatopią azyl, którego tamy otwieram wbrew sobie. Ach, odwagi mi brak, zbiera mi się na wymioty! Panie, ulituj się nad chrześcijaninem, który wątpi, nad niedowiarkiem, który chciałby uwierzyć, nad galernikiem skazanym na życie, który odpływa samotny, nocą, pod firmamentem nie oświetlonym już pocieszającymi latarniami odwiecznej nadziei![88]

Wolny od takich dylematów pozostaje Gordon – antychryst z *Dzieci szatana* Przybyszewskiego:

> Chcę niszczyć nie na to, żeby odbudowywać, ale na to, żeby niszczyć. Bo zniszczenie jest moim dogmatem, moją wiarą, moim jedynym pragnieniem. Może się mylę, może pragnę nieświadomie dobra, może przecież w tym wszystkim tkwi jakaś podświadoma myśl o ludzkości, ale to jest mi obojętne. Chcę tylko zniszczenia. (*Dz. sz.* 7)

Pogarda dla siebie sprawia, iż człowiek nie może zaakceptować innych, staje się narzędziem – często bezwolnym – w rękach losu (słowo to ma także wielkie znaczenie u Micińskiego, być może zawdzięcza to Nietzschemu i jego koncepcji *amor fati*);

[85] „Zabijanie dzieci, jeden z kulminacyjnych momentów sabatu wyraża dążności regresywne i destruktywne, sugeruje zniszczenie podstawowych więzi rodzinnych". W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 88.

[86] Por.: A. Janicka, *„Z punktu widzenia Małgosi". Faust i kobiety*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23 – 26 października 1997 r.*, tom drugi, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001.

[87] Sceny te są, doprawdy, dantejskie: ucinanie żywym kobietom palców i wyrywanie kolczyków wraz z ciałem; „ohydne perwersje, gwałty i męczarnie"(*XF* 146 – 147).

[88] J. K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 277.

pogarda także niesie ze sobą śmierć bliskich, mimowolnie rozsiewa zło. Z kolei modlitwa staje się w tych okolicznościach szyderstwem:

> Mój ojcze, zabiłem człowieka [...]. Uczyniłem to przez kaprys dumy mej, bom go kochał i czcił. Zabiłem żonę mą [...]. Nie wierzę w nic – co kościół naucza. Kochałem się w tej, która jest Matką Najwyższego. Naród mój pragnę przeobrazić w thugów. Umartwienia moje, modlitwy moje, łzy i pukania do drzwi, gdzie przebywa Tajemnica – maską jest zdrady, która szydzi ze wszystkiego, a gardzi sobą. (*M* 268)

W tym fragmencie powieści zaakcentowanych zostało kilka istotnych dla twórcy *Do źródeł duszy polskiej* problemów, występujących w różnych wariacjach w całym jego pisarstwie:

1. Chrześcijaństwo a Kościół – prymat dogmatu nad swobodą i wolnością religijną. Konflikt wiedzy i wiary.
2. Naród jako źródło życia poszczególnych ludzi, przewodnictwo nad nim może mieć tylko ktoś, kto wyrasta „ponad" – dostrzegalny tu wpływ Romantyzmu.
3. „Tajemnica" – na niej opiera niewytłumaczalne zjawiska świata. Jest to także autodemaskacja i broń przed krytyką.

Pogarda – to słowo często pada z ust Jarosława. Kto wie, co by zrobił, gdyby przyznano mu władzę nad światem. Rola demiurga jest bardzo kusząca:

> Ogarnia mnie taka pogarda rzeczy ludzkich, że gdybym świat mógł zbawić wymówieniem jednego słowa – stań się – albo bym przemilczał lub rzekłbym przemiń! (*M* 56)

Jest to także swoista parafraza fragmentu Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji* z *Dziadów* cz. III:

> Daj mi rząd dusz! – Tak gardzę tą martwą budową,
> Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić,
> Żem nie próbował dotąd, czyli moje słowo
> Nie mogłoby jej wnet zwalić[89].

Pod jarzmem fatalności, wykluczającej jakiekolwiek sądy wartościujące, znikają punkty orientacyjne, radość z życia staje się radością w śmierci. Morderstwa „z litości" zastępują morderstwa ze „wspaniałomyślności", w myśl zasady, iż „litość jest hańbą królów: rozdepczcie marnych i słabych: oto prawo mocnych: oto nasze prawo i radość świata"[90]. Skoro śmierci nie da się usensownić, trzeba połączyć ją z życiem jako integralną jego cząstkę, bowiem najgłębszym, fundamentalnym sensem życia jest właśnie ona: śmierć. Wydaje się zasadnym wprowadzenie naszego bohatera w obręb **mitu faustycznego**, gdyż i on staje się także poszukiwaczem ponadczasowej zasady człowieczeństwa, mimo posiadania apriorycznej wiedzy o daremności tego poszukiwania:

> Pójdźmy stąd...
> Bo dla tego, który mierzył kulą we własne serce – nie ma ani dziś – ani jutro – ani tu – ani tam – tylko niezmierzone królestwa myśli, zamkniętej w łupinie orzecha –. (*M* 51)

Ów orzech oznacza tu znów tajemnicę, do której w ostateczności wszystko się sprowadza; także jednostkowość i niepowtarzalność człowieka skazanego na samotność, skazanego nie z własnej woli, lecz przez los, jak w znamiennych zdaniach z *Nietoty*:

---

[89] Cyt. za: A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1983, s. 159.

[90] A. Crowley, *Księga Prawa*, w: tegoż, *Magija w teorii i praktyce*, w przekładzie i opracowaniu D. Misiuny, Kraków 2000, s. 310.

Rozum jest oparty na kategoriach i odczuciu życia. Wobec faktu śmierci musi zamilczeć lub mówi rzeczy dowolne, jak kanclerz Państwa niebiańskiego po jego ostatnim rozbiorze. Niebo zniknęło dla człowieka, którego pochłonęła ziemia. Bóg staje się najdoskonalszym nieistnieniem dla tego, którego pochłonęła rozpacz. Mówią jaszcze: Los. Lecz z równą ścisłością można by powiedzieć: Złośliwe Wariactwo. (*N* 280)

Los zrównany ze złośliwym wariactwem jest znamienną cechą sprzeciwu, buntu wobec niego[91], ale to już – paradoksalnie – nierozstrzygalny dylemat chorej fascynacji śmiercią u tego, który pragnął „Życia Nowego". Odniesienie do rzeczy ostatecznych, poza jednostkowością danego człowieka – w tym przypadku „nadwrażliwca" Jarosława – kreowane jest w powieści także w wymiarze globalnym[92]. Obydwie sfery przenikają się; książę odnosi swą egzystencję do wszechświata – a przez to do wszystkich innych „żyjących dla śmierci":

Moje słoneczne ja ściemni się, gdy cząstki moje wydadzą cały zapas energii swej i nie będzie przyciągało więcej okolicznych planet i księżyców, gdy te drogą wewnętrznych katastrof rozbiją się w gazowe masy – odśrodkowym pędem lecące w nieskończoność. Moje ja zniknie jako cień. (M 129)

„Sytuacje graniczne" bohatera są radością w śmierci i śmiercią w życiu. Pogodzenie z losem, *amor fati*, staje się zasadą jego postępowania, wiążącą go – chociaż pozornie – na nowo z bytem.

VII. Apokaliptyczny twórca. Prawda fałszu i fałsz prawdy

Kim by Miciński w oczach opinii publicznej nie był, czy to wizjonerem, czy magiem (zwłaszcza Childerykiem z *622 upadków Bunga* Witkacego[93]) – duchowym „guru" młodych adeptów sztuki, nawracającym improduktywów na jedynie właściwą drogę doskonalenia się poprzez uczestnictwo w zbiorowym życiu, w walce o naród i dla niego – czy w końcu – szarlatanem i arcykapłanem pustosłowia, to na pewno był osobowością niezwykłą. Oczywiście nie w tym wydaniu, jakie prezentował Przybyszewski – tu warto odnotować jego wspomnienia o autorze *Wity*, zawarte w *Moich współczesnych*[94], raczej mało podkoloryzowane. „Indywidua" te różniły się diametralnie, dlatego ich drogi szybko rozeszły się; poza tym, jak wiemy, Miciński był o wiele bardziej konsekwentny w tym, co robił. W introdukcji do *Mené-Mené...* Czesław Latawiec stwierdził, iż właśnie ta powieść stała się samo-przezwyciężeniem autora. Teza ta nie potwierdza się jednak przy lekturze tekstu. Być może takie było zamierzenie poety, lecz – jak wynika z powyższych wywodów –

[91] „Zbuntowany nie zgadzając się na swój los śmiertelny, jednocześnie nie uznaje potęgi, która narzuciła mu ten los. Buntownik metafizyczny nie jest więc na pewno ateistą, jak można by myśleć, lecz siłą rzeczy jest bluźniercą". A. Camus, dz. cyt., s. 36.

[92] „Rozdzielając eschatologię «powszechną» od «indywidualnej», nie należy zapominać o – wcale nierzadkich i interesujących – obszarach styczności. Popularny w epoce kod apokaliptyczny służył niekiedy do prezentacji, najczęściej w aurze pesymistycznej, indywidualnych «sytuacji granicznych», na przykład: ontycznej alienacji, poczucia absurdu, moralnego regresu, pobliża śmierci". W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii,* w: tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 318–319. Nietrudno dostrzec, iż wszystkie wyżej wymienione „sytuacje graniczne" przeżywa książę Jarosław.

[93] Por. T. Wróblewska, dz. cyt., s. 22.

[94] „Pisał [Miciński] po ciemku – nie znosił światła podczas pisania – nigdy nie byłem w stanie pojąć, jak mógł te groteskowe gzygzaki, jakie podczas pisania w zupełnej ciemności na papier rzucał, potem odczytać [...]". S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 245–246.

ostatecznie nie udało mu się owego „efektu matanoi” osiągnąć, prawdopodobnie także dlatego porzucił dalsze tworzenie obiecująco zapowiadającego się dzieła.

Wskazuje się na autora *W mroku gwiazd*, jako na tego, który zainicjował nurt katastrofizmu w pisarstwie dwudziestolecia międzywojennego, szczególnie w wersji Witkacego[95], ale nie tylko. Lecz do tego inspirować mógł tylko jeden z dwóch Micińskich, jak to trafnie ujęła badaczka:

> Jest dwóch Micińskich. Jeden to skrajny pesymista, wołający „źle mi jest”; „narodzony nie z tych, nie tak, nie wtedy, nie tam, nie na to”; cywilizacja jest dla niego spróchniała; ojczyznę widzi jako drzewo więdnące od korony lub jako rozkładającego się trupa; wiarę – jako walący się kościół; życie społeczne – jako baraki w polu. [...] Miciński drugi to przeciwnik inercji i bezwładu; zwolennik tężyzny duchowej i fizycznej; społecznik, wychowawca, gorący patriota [...].[96]

Jak we wszystkich swych utworach, tak i w tym jest obecny zarówno jeden, jak i drugi Miciński. W przypadku porównania z wcześniejszym *Xiędzem Faustem* (gdzie aktywizm księdza Fausta zwycięża sceptycyzm adepta), w *Mené-Mené*... widoczny jest regres w typie i kreacji bohatera. Nie wydaje się to takie dziwne, jeśli zważymy na to, iż jest to powieść – jak by nie było – o dekadencie. Na wpływ życia poety na fabułę powieści zwrócił uwagę Jerzy Tynecki[97] – chodzi o kazirodztwo, wątek nieco zbanalizowany literacko już u romantyków[98]:

> Romciu moja – pierwsza moja miłości – Pamiętasz jak ja, mając lat piętnaście, błądziłem z Tobą po tym nadrzecznym tarasie – śpiewałem ci piosenki, wymyślałem baśnie i tu ręka w rękę – usta swoje splatając w gorącym pocałunku – marzyliśmy o wszystkich dziwach zagasłych kalifatów... [...] O święta miłości nasza... (*M* 59–60)

Między modlitwą a bluźnierstwem znajduje Jarosław czas na tłumaczenie – podobnie jak Miciński[99] – św. Teresy:

> I powstawszy z klęczek [...] poszedłem do pracowni – i wyjąwszy dzieła Teresy – glosę jej po komunii pisaną w ekstazie – tłumaczyć począłem. (*M* 187)

W usta księcia wkłada też Miciński słowa mówiące o dramacie, nad którym intensywnie pracuje ten pierwszy. Sam autor *Nietoty* natomiast rzeczywiście pracował w tym czasie nad dramatem, a także nad powieścią[100]:

> Całe dni następne schodziły mi na opracowywaniu pewnych postaci historycznych, które chciałem wcielić do dramatu. Z wielkim zapałem czyniłem zapiski obyczajów, studiowałem sposób wyrażania się i światopoglądy ówczesne. (*M* 197)

---

[95] Zob. *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1972.

[96] M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej*..., dz. cyt., s. 151 –152.

[97] J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

[98] Np.: Byron (i jego siostra Augusta), Chateaubriand (Atala / Rene). Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981. (Tu: podrozdział *Kochana siostra*) „Kochanka-siostra jest znakiem miłości doskonałej i niemożliwej w założeniu, maksymalistycznej i sztucznej. Określeniem anielstwa, ideału, błękitnym kwiatkiem, niebieską Marylką” (s. 296).

[99] Por. T. Miciński, *Glosa. Pieśń świętej Teresy*, w: tegoż, *Poezje*, dz. cyt., s. 325. Tę glosę św. Teresy przetłumaczył wcześniej Z.Krasiński. Wersja Micińskiego różni się znacznie od tłumaczenia Krasińskiego. Por. Z. Krasiński, *Ułamek naśladowany z glozy św. Teresy*, w: tegoż, *Wiersze. Poematy. Dramaty*, wybrał i posłowiem opatrzył M. Bizan, Warszawa 1980.

[100] Chodzi o dramat nazwany umownie *Termopile polskie* oraz powieść *Wita*.

Powieść nie jest także wolna od pokrewieństw personalnych: literat Turski zdradza podobieństwo – w niektórych miejscach tylko – do wspominanego wyżej kilkakrotnie A. Niemojewskiego oraz jednocześnie do autora powieści *Sam wśród ludzi*:

> [...] napisał [Turski] nowelę z czasów Chrystusa. Bogobojni dojrzeli w tym jakowąś profanację i został oskarżony o ateizm. Jednocześnie dołączono oskarżenia o szerzenie myśli przewrotowych, na co dowodów nie brakło. [...] Przyszło mi na myśl poszukać w gazetach, z przed laty siedmiu czy ośmiu [*sąd nad Brzozowskim miał miejsce w 1908 roku – M. B.*] – i rzeczywiście znalazłem opis tego procesu, gdzie Turski występował, jako najszkodliwszy burzyciel podstaw społecznych i religijnych. (*M* 198)

A jednak z tej postaci wyłania się bardziej Niemojewski, jako autor książki *Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych* (1909), tłumaczącej wszelkie religie metodą astralistyczną. Jarosław stwierdza:

> Wziąłem się tedy do sarkazmów i szydziłem z duńskich książątek, wykarmionych mgłą refleksji i nastrojów księżycowych, zamiast wołowym mięsem i słonecznym lazurowym niebem. (*M* 199)[101]

Mniej więcej w tym czasie, kiedy pisał powieść, zajmował się także Miciński publicystyką utrzymaną w duchu programu – jak byśmy dziś powiedzieli – działacza sportowego:

> Jeździć konno; fechtować się; gimnastyka szwedzka i rytmiczna; nacieranie się co dnia zimną wodą, kąpiele słoneczne [...] Bohaterstwo musi być naszym hasłem na wyżynach. W poziomie dnia powszedniego praca duchowa i fizyczna, i sport[102].

W powieści nie tylko Jarosław jeździ konno; także fechtunek jest na porządku dziennym (książę i Kuczalski). Podobnie z nacieraniem się zimną wodą. Chciał więc także Miciński pokazać, jak łatwo jest uwiecznić złudzenie, które może nazywać się później „prawdą".

VIII. Początek końca

Do czego prowadzą nasze rozważania? Na pewno do końca, rozumianego jednak w różny sposób. *Mené-Mené...* jest jednym z ostatnich literackich dzieł „apokaliptycznego twórcy", później już tylko wojna i publicystyka. Koniec jest zawsze początkiem i na odwrót. Apokalipsa[103] jest czymś, co dokonuje się stale na naszych oczach, szczególnie w przełomowych etapach dziejów; Miciński mierzył się z nią w swym życiu, te z kolei mieszał z literaturą, a im bardziej chciał tę apokalipsę zniwelować, tym bardziej stawała się namacalna. Epifania Zła, na które pisarz był szczególnie wyczulony, była centralnym problemem jego życia. To twórcze „medium", jak go nazwał Przybyszewski, było szczególnie wyczulone na krzywdę ludzką z jednej strony, a na ludzką bezmyślność z drugiej.

---

[101] Istotnie odpowiedź Niemojewskiemu, czyli *Walka o Chrystusa*, jest miejscami bardzo sarkastyczna.

[102] T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 24. Cyt. za: J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907 – 1917*, Wrocław 1970, s. 25.

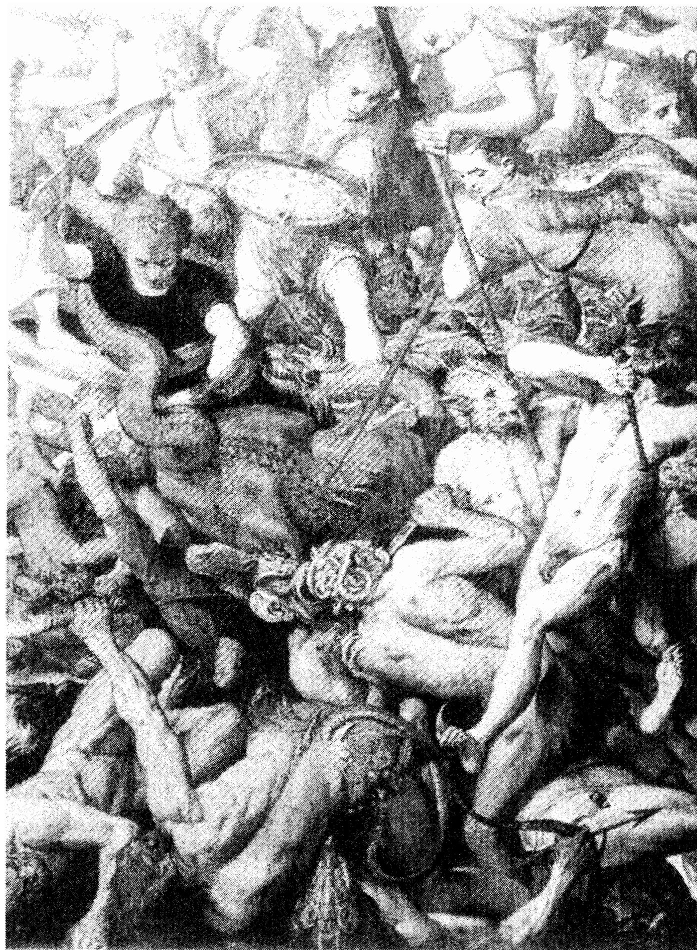
[103] Apokalipsa może również być – w grze paradoksów – czymś, czego nie ma. W. Welsch referuje poglądy Derridy: „Tę absencję prawdy w apokalipsie nie wprost zapowiada klasyczna *Apokalipsa* św. Jana. Nie wiemy mianowicie, kto w niej mówi. A przecież – jeśli nieznany jest nadawca, nieznane jest i posłanie. Apokalipsa jest pustym komunikatem nie zawierającym przesłania. Nie ma Sądu Ostatecznego, nie ma prawdy". W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 203.

Nie będzie to niczym nowym, jeśli po raz kolejny uwypuklimy tu **ambiwalencję jego dzieła i życia**. Słowo to jest szczególnie ważne, zważywszy na to, iż wszystkie inne używane przez Micińskiego słowa-klucze, można do niego sprowadzić. Ambiwalencja bohatera nie tylko tej jego powieści jest ambiwalencją autora. Cechuje go jednoczesna pogarda i uwielbienie dla wielu różnych, często abstrakcyjnych pojęć, jak: Naród, Religia, Bóg. Pogodzenie sprzeczności, „jedność przeciwieństw", nie może to stać się zadaniem łatwym. Dlatego być może autor *Bazylissy* wybrał drogę przez Absurd..., jednocześnie stale próbując zasłonić go płachtą swego pisarstwa i uduchowionego słowa[104]. Przywoływany tu już Baudelaire ujął to lapidarnie: „okrucieństwo i rozkosz, doznania identyczne, jak ostateczne gorąco i ostateczne zimno"[105].

Opowieść o księciu Jarosławie nie jest dziełem zamkniętym i ta jej otwartość nie wynika tylko z okoliczności niedokończenia pracy nad powieścią. Wydaje się, iż to, co Miciński miał nam do przekazania, to zwrócenie uwagi na dwoistość wszystkiego, czego doświadczamy. Także tragedii i radości życia jednocześnie, przekazanych ze stanowiska współczesnego manichejczyka, który musiał mierzyć się z chrześcijaństwem, bez którego jednak nie potrafił żyć, zarówno on sam, jak i jego dzieła. Między dwiema stronami manichejskiego bytu – niedokonanie pozostało totalne.

[104] Absurd i ironia splatające się ze sobą w twórczości Micińskiego, stanowią świetną pożywkę dla krytyków: z jednej strony entuzjastów, z drugiej przeciwników. Po 1910 r. w literaturze daje się zauważyć dwie tendencje: 1) „zwiększenie rygoryzmu wobec pewnych zasad poetyki" 2) „zakwestionowanie ich w ramach tejże poetyki". „Miciński realizuje drugą «normę» – normatywnie «nieczystą», przekraczając niejednokrotnie [...] utrwalone granice dopuszczalnych efektów artystycznych i aprobowanych odchyleń od modernistycznej konwencji języka literackiego". Cyt. za: R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 228.

[105] Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 277.



Frans Floris, *Upadek zbuntowanych aniołów*, ok. 1600

Margreta Grigorowa
(Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)

APOKALIPTYCZNE WIZJE I SNY.
PARAFRAZY POLSKIE I BUŁGARSKIE

> Wizja apokalipsy jest wizją całkowitego sensu Pisma Świętego i w każdej chwili nawiedzić może każdego człowieka.
>
> Northrop Frye

1. *Apokalypsis*: przeciw nicości

Podług powszechnych mniemań, Apokalipsa to straszliwa wizja przyszłości rodu ludzkiego, który lęka się jej spełnienia. Przerażają nade wszystko katastroficzne obrazy, wypowiedziane w języku symboli. Zapisana jako *Objawienie św. Jana* około 95 r.n.e. Apokalipsa zrobiła wielką „karierę" w naszej kulturze. Wyrażała, co istotne, ludzki strach przed śmiercią, była próbą obłaskawienia śmierci. Paradoksalnie jednak: Apokalipsa usiłuje rozwiązać dramat człowieka, zagrożonego złem i unicestwieniem, za pomocą jeszcze większego dramatu totalnego zniszczenia. Pisze Northrop Frye: „Apokalipsa jest wizją świata po zniknięciu Jaźni"[1]. Religie głoszą, iż śmierć to inicjacja w wieczne życie, wszakże dla filozofa – to krok ku Niebytowi. Jak akcentował Mircea Eliade: „udręki duchowe współczesnego człowieka są wywoływane i podsycane tym, że odkrył niebyt"[2]. Apokalipsa w tym kontekście okazuje się ostatecznym szyfrem identyfikacji istnienia.

Tekst Apokalipsy, stanowiącej zwieńczenie Biblii, kończy też zmagania staro- i nowotestamentowych proroków, w pełni odsłaniając Boski Plan wobec Ziemi. Mimo iż św. Jan odnosił swe proroctwa niemal do współczesnych mu czasów, pojmowanych jako epoka panowania Antychrysta, jego wizja to „religijny bestseller" z otwartym finałem. Koniec jest zarazem absolutny i hipotetyczny.

Tajemnica oddziaływania Apokalipsy polega na: a) ekspresji symbolicznych obrazów; b) otwarciu perspektywy nieograniczonego oczekiwania na wypełnienie proroctw; c) na możliwości dokonywania intelektualnych i artystycznych parafraz, multiplikacji wizji. Parafrazy owe mają charakter rytualny, inicjacyjny, trwoga *apokalypsis* jest powtarzana i przeżywana wtedy, gdy dokonują się wielkie przemiany społeczne lub zmienia się paradygmat myślowy. Apokalipsa zawsze oznacza pewną granicę, dlatego każdy autor parafrazy ma świadomość, iż żyje w owym granicznym czasie. Apokalipsa św.

---

[1] Н. Фрай, *Великият код*, София 1993, с. 174.
[2] М. Елиаде, *Митове, съница, тайнства*, София 1998, с. 57.

Jana to także w naszej kulturze normatywny, archetypowy wariant scenariusza wydarzeń eschatologicznych, który posłuży nam za prototekst tak by przyjrzeć się:

– analizie samego prototekstu;
– umiejscowieniu parafraz apokaliptycznych na mapie przemian społeczno-światopoglądowych XX wieku;
– analizie postmodernistycznej wizji Umberto Eco;
– interpretacji wybranych parafraz polskich i bułgarskich.

Nasz dyskurs badawczy wspiera się na analizie symboliczno-metaforycznej wizyjności oraz analizie onirycznej faktury Apokalipsy, w których mieści się cała metarzeczywistość objawień. Wizja i sen – to subwarianty metaforycznego widzenia apokaliptyki, toczące między sobą nieustający dialog i spór. Wychodzimy przeto z założenia, iż:

– Istotą prototekstu apokaliptycznego jest jego wizyjność, rozumiana jako retoryczny fundament Objawienia; gwarantuje ona, owa wizyjność, prawdziwość epifanicznego orędzia i sakralizuje je.
– W procesie artystycznej metamorfozy prototekstu „widzenie" ulega nierzadko metamorfozie w „sen".
– Parafrazy Apokalipsy dokonują najczęściej interpretacji prowidencjalistycznego lub onirycznego (w jego wymiarze trwożącym, wymiarze koszmaru sennego) aspektu prototekstu.
– Widzenie i sen to techniki manipulacyjne, służące ukryciu i przekazaniu doktryny.
– Obie techniki parafrazowania uniwersalizują pojedyncze ludzkie doświadczenia.
– Wizja i sen to królestwa mitu i archetypów.
– Mają one charakter symboliczny.
– Parafrazy ujawniają egzystencjalny i moralno-religijny dramat człowieka, obrazowo wyrażają jego fobie.
– Prototekst Apokalipsy zostaje objawiony, ażeby został poddany procesowi tłumaczenia, dekodowania, ujawniającego metafizyczną alternatywę dla ludzkiego losu.
– Apokalipsa spełnia ważką wolę rytualno-inicjacyjną.

2. Objawienie św. Jana jako inicjacja

Jak wiemy, wizja św. Jana stała się dobrem wspólnym, unikalnym dziedzictwem ludzkości, od XX wieków wciąż uobecnianym w kulturze. Lecz podług Biblii została ona „ofiarowana" przez Boga tylko św. Janowi. Dlaczego tak się stało? Prorok doznał objawień na wyspie Patmos „z powodu zwiastowania słowa Bożego i świadczenia o Jezusie". Dokonało się to w cudownym zachwyceniu i w czasie świętym. Co wyrażają znaki, które otrzymał? Wspomnijmy badania na temat snu mediewisty Jacquesa Le Goffa[3]. Akcentuje on, iż podług kościelnej, biblistycznej wykładni wyraźnie rozdziela się wizję senną od widzenia w stanie czuwania (*somnium* – *visio*). Chrześcijaństwo – podkreśla badacz – rozwinęło złożoną „onirokrytykę", opierającą się na wątpieniu w autentyczność sennych wizji. Stąd wyrazista opozycja: widzenie (= prawda zesłana w wizji przez Boga) – sen (złudzenie, nieprawda, kuszący obraz zesłany przez demony). Widzenie św. Jan to Objawienie, epifania, a fakt, iż dokonała się ona w dniu świętym, dodatkowo jeszcze ją sakralizuje. Dlaczego – jednak – to Jan jej doznaje?

---

[3] Por. Жак Льо Гофф, *Въображаемият свят на Средновековието*, София 1998, с. 314; O opozycji *visio–somnium* por. Ц. Бояджиев: *Нощта през Средновековието*, София 2000, с. 563-564.

Biblia zawiera istotne „wskazówki semiotyczne" na temat Janowego autorstwa Objawienia. Otóż jest on nosicielem i wyrazicielem zarówno idei Boga-Logosu (J 1, 1), jak i Boga-Miłości (J 4, 7-21), a także symbolicznie synem Bogurodzicy, gdyż to w Ewangelii św. Jana powiada Jezus: „Niewiasto, oto syn twój" (J 19, 26). Podług własnych słów, Jan to ulubiony uczeń Jezusa, stojący zazwyczaj najbliżej Niego, podczas ostatniej wieczerzy znajdujący się tuż obok Niego (J 13, 23-25), wreszcie ten, który stoi pod krzyżem. To św. Janowi Jezus wyjawia, kto jest zdrajcą (J 13, 25, 28), jemu zapowiada swe przyjście (J 21, 23). Apostoł ów jest ostatnim, a zatem podług „logiki" Biblii, pierwszym. Imię jego tłumaczy się jako „Bóg Łaskawy". Z tych wszystkich powodów to on staje się wyrazicielem ostatniego aktu Boskiego dramatu zbawienia świata.

Co takiego wizja Janowa przynosi ludzkości? Odsuwając na bok złożoną polisemię symboli apokaliptycznych, skoncentrujmy się na sensie inicjacyjnym prototekstu. Prognostyczny tekst Apokalipsy wieńczy bieg chrześcijańskich czasów: zgodnie z koncepcją Księgi ksiąg ostatnie stronice wieszczą Koniec Świata, który następuje jako katastroficzny ciąg wydarzeń w sferze natury, historii i życia społecznego. Za tym horyzontem wyłania się obszar ekspresji Boskiego gniewu oraz metarzeczywistości Sądu Ostatecznego. Jednakże wtedy też następuje Boże zwycięstwo: ukazane jako weselna uczta. Gniew, sąd, hierogamia – oto trzy główne motywy mityczne kształtujące relację: świat – zaświaty. Jak zobaczymy, autorzy parafraz literackich skupiają uwagę właśnie na tych motywach... Epicki gniew to echo prawnej i „wojennej" władzy Boga lub Jego pomazańca nad światem. To gniew niszczycielski, ale i odnawiający. Sąd z kolei legalizuje tę przemianę. Uczta weselna (hierogamia) to uświęcenie nowego ładu utopijnego świata, wyzbytego grzechu i zanurzonego w wieczności.

Tak fabułę można odczytać na poziomie rytualno-inicjacyjnym. Gniew, sąd, hierogamia to elementy modelu inicjacji, tworzącego wizję misterium. Apokalipsa św. Jana to wielkie misterium przejścia ze Śmierci do Życia. Powtarza i przemienia ona, potem ekstrapoluje w wymiar kosmiczny, totalny misterium odkryte i zapisane w ewangeliach. Dostrzegamy tu liczne podobieństwa, analogie:

Sąd nad Jezusem – Sąd Jezusa,
Ostatnia Wieczerza – Wieczerza weselna,
Męki Jezusa – Męki grzeszników,
Zmartwychwstanie Mesjasza – Wskrzeszenie zmarłych,
Zmartwychwstanie świętych – Inicjacja wiernych do życia wiecznego,
Dzień zmartwychwstania – Dzień (czas) kosmiczny = eon 1000-letni[4].

Jak dowodzimy, w Apokalipsie chodzi o zbiorowe doświadczenie inicjacji. Dlatego ten właśnie tekst stał się własnością zbiorowej imaginacji całej ludzkości. Parafrazy Apokalipsy także więc dotykają relacji między zbiorowością a indywiduum.

3. Epifanie sytuacji granicznych. Reformacja

Do naszych czasów wielekroć rzutowano na ekran nieskończonego horyzontu czasowego wizję Końca. Przy tym daty urzeczywistnienia Apokalipsy szukano naj-

---

[4] O mitycznym modelu kosmicznego dnia-eonu por. Ж. Миноа, *История на Ада*, Враца 1999, с. 30, 50-51; М. Елиаде: *Митът за вечното завръщане*, София 1994, с. 145-151; К. Г. Юнг: *Еон. Изследвания върху символиката на цялостната личност*, Плевен 1995.

częściej w momentach przełomu: końca wieku, ery, tysiąclecia, w wielkich wydarzeniach. Mogliśmy to zjawisko obserwować także w obchodach Millenium, w imaginacji XXI wieku. Pojawiły się monumentalne widowiska filmowe (*Armagedon*, *Matrix*, *Ewolucja*, *Dzień Niepodległości*, *Dracula 2000*), tłumaczenia „znaków na niebie" i zdarzeń politycznych, pseudonaukowe wywody na temat „proroctw Biblii". Katastrofa w Czarnobylu, komety Halleya i Helle'a-Boppa, zaćmienie słońca w 1999 roku, trzęsienia ziemi w Armenii i Turcji, kataklizm w Nowym Jorku, wojna w Iraku, fale tsunami, a nawet epidemia odzwierzęcych chorób – wszystko współkreowało nastrój grozy. Jakże łatwo to wszystko wiązać z Apokalipsą! Kiedy jednak wpatrzymy się w siebie, stwierdzimy, iż Apokalipsa towarzyszy naszemu istnieniu od zawsze...

Zdarzenia katastroficzne z Objawienia św. Jana to swoiste „opowiadania z Przyszłości". Tymczasem lęk natury egzystencjalnej jest lękiem, który wisi nad nami, nad bytem postawionym w obliczu śmierci każdego dnia. Jak zauważyliśmy, każda aktualizacja Apokalipsy w formie parafrazy pojawia się w sytuacji społecznego kryzysu (który dotyczy też indywiduów). Symboliczny i prognostyczny charakter prototekstu umożliwia jego przekształcenia. Kryzys, granica, wielka przemiana – oto momenty źródłowe nowego odczytywania Apokalipsy, nowego jej p r z e ż y w a n i a. Gdzieś u początków naszej ery jest ów moment przełomu, który zrodził Apokalipsę św. Jana; wszystkie kolejne kryzysy i przełomy wydawały już tylko jej rozmaite parafrazy.

Jednakowoż na Apokalipsę należy spoglądać w kontekście innych apokaliptycznych tekstów. Nazwą „apokaliptyka" obejmujemy rodzaj tekstów hebrajskich powstałych w okresie między II wiekiem p.n.e. a II wiekiem n.e., napisanych przez autorów, proroków o fikcyjnych imionach. Łączą one relacje o realnych zdarzeniach z tajemniczym przesłaniem symbolicznym, ogłaszającym Boski Plan losów człowieka i świata. Jak podkreślają badacze[5], świat hebrajski nie stworzył w porę swych wyobrażeń Sądu i Kary, dlatego zostały one wywołane przez katastroficzne wydarzenia, które z kolei wykrystalizowały „momenty apokaliptyczne" i motywy w ewangeliach, listach apostolskich, a także w pismach apokryficznych (*Księga Henocha*, *Apokalipsa Pawła*, *Apokalipsa Piotra*). Koncepcję teologiczną Sądu Ostatecznego rozwijają następnie Ojcowie Kościoła, teologowie[6]. Sytuacja prześladowania, w której na przykład żył św. Cyprian, biskup Kartaginy zgładzony za panowania Waleriana w 258 roku, doprowadziła go do prawdziwej kontemplacji wyobrażeń Dnia Sądu. Z kolei podług Orygenesa, czas Końca nie może być nam znany – nadejdzie, gdy zło w świecie stanie się nie do zniesienia dla Opatrzności. Koniec ów będzie wielkim powrotem „wszystkiego" ku Bogu, dlatego materia stanie się zbędna. W XII i XIII wieku, w pismach Tomasza z Akwinu, stosunek do koncepcji Sądu jest już sprecyzowany (ale też wciąż rozwija się nauka o czyśćcu).

Owocem myśli apokaliptycznej jest także millenaryzm (chiliazm), wiążący rzeczy ostateczne z wizją 1000-letniego Królestwa Bożego na Ziemi pod panowaniem Chrystusa, które nastanie po walce z Antychrystem. Oczekiwania millenarystyczne zaznaczyły się około roku 1000 (tu wpływ też ksiąg Sybilli), gdy z lękiem rozpoznawano znaki Antychrysta: zjawiska niebieskie, wojny, głód, epidemię, rozkład moral-

---

[5] Ж. Миноа: *История*..., с. 41-46.

[6] O koncepcjach teologicznych por. Е. Жилсон, Ф. Бьонер, *История на християнската философия*, София 1999.

ny w Rzymie. Wyglądało na to, iż spełniają się proroctwa Apokalipsy i wróżby Sybilli. Reakcje były biegunowe: od strachu do euforii, od rozpusty do przejawów szlachetności, uwiecznionych w ówczesnych kronikach (Liudpranda z Kremony, Piotra Damianiego). Jak notował Michał Rożek, „millenarystyczny mit był niczym innym, jak oczekiwaniem – co prawda z lękiem – na powrót złotego wieku, Państwa Bożego, w którym nie będzie nierówności, ale zapanuje ewangeliczna sprawiedliwość, stanowiąca odwieczne marzenie człowiecze"[7]. Te przygotowania milenijne doprowadziły do istotnych reform Kościoła, którym patronowali: Otton III, papież Sylwester II czy – w czasach Bolesława Chrobrego – św. Wojciech w Polsce.

Jednak już kilka wieków potem burzą się pierwsze fale Reformacji, związanej z kolejną próbą identyfikacji Antychrysta. Miał on się przejawić w kryzysie papiestwa, w rozpadzie moralnym rzymsko-katolickiego Kościoła. Obraz tej dekadencji w XIV-ym wieku przedstawia Edmond Paris w studium *Koniec dni. Dzieje tolerancji i tyranii*[8]. Daremne okazały się próby wzmocnienia instytucji Kościoła takimi środkami, jak proces przeciw „spirytualistom" prowadzony przez inkwizytora, oparty ma doktrynie posługującej się strachem, wizjami Sądu Ostatecznego etc. O kryzysie w XIV wieku i pierwszych dziesięcioleciach wieku XV wiele mówi historyk Felipe Fernández-Armesto w swym *Millenium. Historii ostatniego tysiąclecia* (wydanie polskie w 1999 roku), podkreślając rolę czeskiego ruchu husytów:

> Czechy, choć podzielone wewnętrznie i nękane krucjatami sąsiadów, stały się pierwszym państwem łacińskiego chrześcijaństwa, które odstąpiło od rzymskiego wyznania wiary. Już wcześniej pojawiali się w Europie odszczepieńcy, ale Bułgaria bogomiłów w IX wieku nie miała wiele wspólnego z Rzymem, a Prowansja i Aragonia w epoce katarów nigdy formalnie nie zerwały ze Stolicą Piotrową. Bośniacki kościół „autokefaliczny" z XIV wieku nie był heretycki, ani nawet rozmyślnie schizmatyczny. Do czasu reformacji, sto lat później, żadne inne państwo nie poszło w ślady Czechów.[9]

Antykatolickie nastroje w XIV wieku tak się nasilają, iż Antychrysta odnajduje się już nie tylko w papiestwie, ale we władzy świeckiej, choćby w „złotym" królu i cesarzu Karolu IV (1316–1378). Jan Milicz, były dworzanin, „typowy dysydent, który z otoczenia dworskiego przeszedł na stronę niezadowolonych i protestujących", nazywa Karola IV samym Antychrystem[10]. To zrozumiałe: gdy toczy się walka o „prawdziwe" rozumienie Pisma Św., ciemne figury z Apokalipsy strony sporu odnoszą wzajem do siebie, stąd także Marcina Lutra nazywa się „Antychrystem".

Nie jest przypadkiem, że Umberto Eco wybrał na czas akcji swej powieści zatytułowanej *Imię róży* wiek XIV. I on wykorzystuje postać Antychrysta, by zobrazować proces zawłaszczania sobie prawdy przez strony sporu. Ilustrują go słowa wypowiedziane przez Wilhelma: „Diabeł nie jest zasadą materii, diabeł to zuchwałość ducha, to wiara bez uśmiechu, prawda, której nigdy nie ogarnia zwątpienie"[11]. To dlatego fanatyczny Jorge, inscenizując Apokalipsę, odgrywa rolę Antychrysta: ażeby spotęgować lęk i trwogę, albowiem jego „prawda nosi smak śmierci", jego Bóg ukazuje straszne, okrutne oblicze. Jak powiada: „Lecz prawo narzuca się poprzez strach, którego praw-

[7] M. Rożek: *Diabeł w kulturze polskiej*, Kraków 1995, s. 50.
[8] Е. Парис, *Краят на дните. История на толерантността и тиранията*, София 2002, с. 84-111.
[9] Ф. Фернандес, *Хилядолетието*, София 2000, с. 111.
[10] Б. Ничев, *Чехия*, Сдфия 1997, с. 76.
[11] U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa, 1991, s. 551.

dziwym imieniem jest trwoga przed Bogiem"[12]. Nie jest obojętne, iż oponentem bohatera staje się franciszkanin Wilhelm, przedstawiciel „jasnego", solarnego chrześcijaństwa. Idee reformy wysuwane przez franciszkanów zostały jednak zneutralizowane:

W XIII wieku – wywodzi Fernández-Armesto – potencjalnie rewolucyjni franciszkanie zostali wchłonięci przez Kościół i stali się potężnym instrumentem ortodoksyjnej ewangelizacji. W XV wieku „nowa pobożność", która zapowiadała w znacznej mierze atmosferę i nauczanie protestantyzmu, pobudzając osobistą religijność przez cichą modlitwę i nawiązanie bezpośredniego kontaktu wierzącego z Bogiem, stała się zorganizowanym ramieniem kościoła.[13]

Wskażmy na inne doświadczenie graniczne. Nim Luter w swej wieży dojrzał przesłanie nowej konfesji, przeżył silny niepokój apokaliptyczny[14]. Mnicha ogarnęło wprost przerażenie możliwością popełnienia świętokradztwa. Poczuł bowiem ekstatyczną miłość do Chrystusa, ale i nagłą nienawiść do Boga Ojca, nie potrafiąc zaakceptować jego roli jako surowego Sędziego. Drugą przyczyną jego kryzysu wewnętrznego było niezrozumienie idei pośrednictwa Kościoła między wierzącym a Bogiem: pośrednictwa, które oddalało wierzącego także od źródła Pisma Świętego. Przejmując idee wielkiego poprzednika, Jana Husa, dotarł Luter, jak sądził, do właściwego sensu Objawienia ewangelicznego i do swej „teologii słowa" (*sola scriptura*), odrzucił papiestwo i jego ideę, a także niektóre dogmaty. Mniemał tym samym, iż zmniejsza dystans między człowiekiem i Stwórcą, usuwając fałszywego pośrednika: rzymski Kościół. Wielką krytykę Romy uwieńczył rok po rozpoczęciu Soboru Trydenckiego w 1546 roku dziełem: *Przeciw Rzymskiemu Papiestwu, założonemu przez diabła*. Reformacyjne idee Lutra też zatem korzystały z apokaliptycznego imaginarium, w którym figura groźnego Boga-Sędziego była szczególnie trudna do pojęcia i nader podatna na literackie i artystyczne parafrazy.

4. Postmodernistyczny sen Umberto Eco

Dzieło św. Jana patronuje także postmodernistycznemu bestsellerowi Umberto Eco *Imię róży*. Już na początku powieści przywołuje autor słowa Ewangelii św. Jana. Włoski semiotyk usiłuje oto pokazać, jak kultura Średniowiecza „gra" koncepcją Boga-Logosu i – w konsekwencji – także on sam, Eco, podejmuje ową grę, odwołując się jednak nie do Janowej Ewangelii, lecz Apokalipsy. Wydarzenia powieściowe to parafraza apokaliptyczna: ktoś już to spełnia proroctwa Apokalipsy, już to inscenizuje je, imitując nastrój *Dies irae*, ażeby narzucić atmosferę strachu i uległości. Mamy więc do czynienia ze swoistą dyktaturą apokaliptyki w powieści. Utwór Eco to polemika z wiekami średnimi. Jej oś stanowi w fabule śledztwo kryminalne, służące semiotycznej analizie wieży Babel, jaką jest ówczesny katolicyzm, skrywający swe ciemne oblicze. To efekt ponowoczesnego podejścia do zagadnienia, pozwalającego operować wobec wszelkich pewników strategią służącą groteskowości, czy śmiechowi lub ironii, ale i taką, która odsłania głębokie, istotowe ich fundamenty. Zaktualizowane zostają więc toposy biblioteki-labiryntu i płonących ksiąg, w oczywistym nawiązaniu do koncepcji Jorge Luisa Borgesa oraz powieści Raya Bradbury'ego *451°*

[12] Tamże, s. 548.
[13] Ф. Фернандес, *Хилядолетието*, с. 112.
[14] O wewnętrznym kryzysie Lutra zob. P. Стофер: *Реформацията*, Враца 2000, с. 13.

Fahrenheita. Bułgarski badacz prac Eco, Iwajło Zniepolski, dostrzega w powieści retrospektywną parafrazę współczesności:

> obraz zniszczenia w znacznym stopniu przypomina współczesną sytuację w świecie. Duch chaosu, zamieszania, brak jednoznacznego punktu ujęcia (każda rozmowa przeradza się we wrogi spór) w naturalny sposób prowadzą do odkrycia motywu oczekiwania na Apokalipsę[15].

Eco zakodował więc w powieściowym mikroświecie obraz pogrążonej w kryzysie współczesności. A zatem Apokalipsa właśnie staje się interpretacyjnym kluczem tekstu. Jak powiada Alinard: „Księga Jana daje klucz do wszystkiego!”[16]. On przeto oczekuje głosu anielskich trąb, pragnie stać się bibliotekarzem klasztoru, ażeby zebrać wszystkie przekłady Apokalipsy, tego najistotniejszego tekstu Biblioteki, według pogrążonej w fanatyzmie myśli Średniowiecza.

W istocie fanatyczna interpretacja Apokalipsy, pełna lęku, zostaje ukazana w kazaniu Jorgego, pełnym gniewu, egzaltacji i gróźb. Słowo mówcy to apokaliptyczny bicz, który jednak samemu oratorowi przynosi uczucie rozkoszy. Obraz pełnego ohydy chaosu to wizja jego własnej, opętanej złem duszy. Gdy maluje wizję Antychrysta z płonącą głową, z jednym, zakrwawionym okiem, drugim zaś zielonym, jak u kota, brat Wilhelm szepcze: „Wygląda na jego własny portret”[17]. Tę interpretację Objawienia św. Jana sam Eco kontestuje za pomocą konwencji onirycznej, snu przeciwstawionego wizji Jorgego.

W szóstym dniu, odmierzającym powieściowy czas, młody Adso, uczeń Wilhelma, usypia podczas śpiewu *Dies irae*, śniąc absurdalną wizję, w której Sąd Ostateczny i Uczta stają się wulgarną zabawą. Podczas niej najważniejsze postacie Biblii zachowują się także świętokradzko, złowieszczo zostaje uśmiercona ukochana Adso, po czym zmartwychwstaje ona na stosie, piękniejsza jeszcze niż wcześniej. Zmieszany Adso opowiada sen swemu mistrzowi, ten jednakże nie wydaje się zaskoczony wizją. Okazuje się, iż Adso wyśnił parodystyczną parafrazę Apokalipsy, czyli *Poena Cypriani*, będącą karnawałowym światem na opak wobec Objawienia. „Twój sen zwątpił w nauki, które otrzymałeś” – powiada Wilhelm. „... Ale zdaje mi się, że twoja uśpiona dusza pojęła więcej rzeczy, niż pojąłem ja w ciągu sześciu dni, i na jawie...”. Adso indaguje: „Lecz cóż w moim śnie tak cię zaciekawiło? Był bez sensu, jak wszystkie sny?” Wybrzmiewa odpowiedź mistrza: „Miał inny sens, jak wszystkie sny i wizje. Trzeba tylko odczytywać go alegorycznie lub anagogicznie...”. Zatem: „Jak Pismo?” – pyta uczeń. „Sen jest pismem i wiele pism jest tylko snami”[18] – kończy nauczyciel.

W czasie snu właśnie zwątpić może dusza w prawdy, które są narzucane, odkrywając klucz do zrozumienia w samym śnie. Wątpienie to dyskurs poznawczy snu. Za semiotycznym progiem wizji onirycznej okazuje się, iż jest ona mądrzejsza od jawy, kryjąc w sobie metarzeczywistość Sensu ze swym karnawałowym absurdem i pozornym bezsensem. Adso jednak nie jest pewien: byłże to sen czy widzenie? Apokaliptyczna wizja senna okazuje się parafrazą wizji apokaliptycznej, ukazanej tu w krzywym zwierciadle, demaskującej – przez groteskową karnawalizację – absurd moral-

---

[15] И. Знеполски: *Умберто Еко и „уханието на Розата”*, София 1987, с. 30.

[16] U. Eco: *Imię róży*, s. 353.

[17] Tamże, s. 468.

[18] Tamże, s. 506-507.

no-filozoficzny wieków średnich, które pragnąc działać w imię Boże, odrzucają Go, gdy zaś o miłości mówią, to ją zabijają.

Lęk i autorytet to oręża fanatyzmu. Śmiech karnawałowy stanowi broń przeciw fanatyzmowi, sytuującą się ponad płaczem, łączącą ludzi, niosącą prawdę o ludzkim istnieniu. Śmiech ów odsłania istotę Logosu, podnosi, wynosi człowieka nad jego niedoskonałości, wyzwala z pęt strachu, uwalnia, oczyszcza, w końcu przenosi w epokę Złotego Wieku. Logika karnawałowa snu to logika samego życia.[19]

Pamiętamy: Adso spotyka wizję Sądu Ostatecznego, wchodząc do klasztoru. Obraz Sądu wyrzeźbiono na jego wrotach. Adso patrzył na rzeźby i dopełniał je imaginacją, przeżywał jako majestatyczne przedstawienie tego, co jest Objawieniem. Znaczące, iż sąd wyeksponowano na bramie – bohater wchodzi przez nią i jest to swoista inicjacja. Adso wkracza w samą Apokalipsę i napotyka samego Antychrysta. Przekracza więc najpierw próg treści, jakie ewokuje prototekst Apokalipsy św. Jana, następnie natyka się na jej fanatyczną wykładnię i wreszcie przeżywa Apokalipsę jako oniryczną wizję karnawałową.

Jak pisaliśmy, w chrześcijańskim nauczaniu o śnie i wizji (Le Goff) to widzenie jest święte i prawdziwe w sensie transcendentnym, gdy tymczasem sen nie może być prawdą czystą, bowiem jest owocem nocy, dopuszczającej udział demonów w jego stworzeniu. W parafrazie Umberto Eco sen odgrywa rolę widzenia, stając się nośnikiem fundamentalnych sensów. Sen Adso – owa parafraza i groteskowa karnawalizacja – spełnia tym samym funkcję rytualno-inicjacyjną, odwołując się do logiki karnawału.

Zakończenie *Imienia róży* to także parafraza Apokalipsy św. Jana. Adso – *alter ego* autora – dociera do kresu znaczeń apokaliptycznego tekstu – jak mniema Eco – do kresu Śmierci. Ów *finis* przynosi wielką błogość, wspaniałą ucztę weselną, stanowi „powrót do Boga-Niebytu”, gdzie nikną znaki, wymiary i słowa. Jak w Apokalipsie, koniec rękopisu jest tu końcem żywota:

> Zapuszczę się wkrótce na tę pustynię rozległą, doskonale płaską i niezmierzoną, w której serce naprawdę pobożne zapada się szczęśliwe. Zanurzę się w Boskim mroku, w niemej ciszy i w niewysłowionym związku, i w tym zanurzaniu zatraci się wszelka równość i wszelka nierówność, i w tej otchłani mój duch zatraci sam siebie i nie pozna już ani tego, co równe, ani tego, co nierówne, ani niczego; i zapomniane zostaną wszystkie odmienności, będę od podstaw prosty, będę w pustyni milczącej, gdzie nigdy nie spotka się odmienności, w intymności, gdzie nikt nie znajdzie się na swoim miejscu. Opadnę w boskość milczącą i nie zamieszkałą, gdzie nie masz ni dzieła, ni obrazu[20].

W owym więc odczytaniu Apokalipsa okazuje się nie tylko wyobraźniowym kodem Średniowiecza, ale nade wszystko kodem postmodernisty Umberto Eco, który przypisuje swój własny kod całej współczesności.

5. Młodopolskie „filmy” apokaliptyczne

„Koniec świata” znajdziemy w niezliczonych dziełach młodopolan. Dostrzegamy go w hymnicznych „reportażach” z „miejsca zdarzeń” jako urzeczywistniony koszmar *Dies irae* w cyklu Jerzego Żuławskiego. Możemy nawiedzić świat po katastrofie i przewędro-

[19] O charakterystyce karnawałowego śmiechu zob. Л. Абрамян: *Первобытный праздник и мифология*, Ереван 1983, с. 40, 50, 126.
[20] U. Eco: *Imię róży*, s. 578.

wać „świat umarły" Tadeusza Micińskiego, *Popioły* (czy tylko dziejowe?) Stefana Żeromskiego, przeżyć zabobonną *Noc straszną* Leopolda Staffa, pożar i samosąd w *Chłopach* Reymonta, dotrzeć do krawędzi z Ewą z *Dziejów grzechu* Żeromskiego i z Janiną z *Komediantki* Reymonta. Możemy też przejść drogę do poapokaliptycznego zmartwychwstania w *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego i przywrócić dawną, mityczną świętość incestu, pogrążając się w ognistym jeziorze grzechu, zatrzymując się pod płaszczem Szatana w *De profundis* i *Homo sapiens* Stanisława Przybyszewskiego[21].

Tę niebezpieczną, ale fascynującą drogę przedkłada nam literatura Młodej Polski, literatura, filmująca swój sen apokaliptyczny. Dlaczego śni te koszmary? Jaki sennik je tłumaczy? Niechaj posłuży nam za sennik podręczny opis idei i stanów twórczych, powstałych w pewnej sytuacji granicznej. Kondycja bowiem filozoficzna XIX stulecia, warunkująca nastroje apokaliptyczne modernistów, w wielu rysach przypomina i parafrazuje nastroje Reformacji. Ale jest już czymś więcej. Zaprzeczeniem, Kryzysem czy Bachanaliami. Europejczycy zmieniają oto zwierciadło samopoznania:

> Wiek XIX jest wiekiem demitologizacji. Po nieskończonym wpatrywaniu się w świat transcendentny, ludzkość wpatruje się w siebie przez zwierciadła socjologii, psychologii, geografii, filozofii. Ale to, co widzi, jest tragiczne (...). Jednym słowem, wiek XIX odkrywa, że piekło jest tu, na ziemi[22].

Wobec teodycei Leibniza stoi pesymizm Schopenhauera, relatywizm filozoficzny i intuitywizm Bergsona, nihilizm religijny i „wola mocy" Nietzschego – to główne źródła aktywizujące fabuły apokaliptyczne. Pojawia się Nietzsche w masce Antychrysta, wołając w *Ecce homo*: „Nie jestem człowiekiem, jestem bestią"[23]. Ogłasza „zmierzch Bogów", rozbija klasyczną moralność i chrześcijaństwo, określając je jako religię samoznieważenia i słabej woli. Z rozwartej otchłani filozoficznej, w którą kosmos leci zdaniem Schopenhauera niesiony przez ślepą inercję Czasu, wypływają raz po raz bóstwa i wieszczowie, by odegrać rolę symbolicznych bojowników. Bojowników zwalczających chrystianizm – ten sam, który z kolei swymi mocnymi ciosami zniszczył świątynie pogańskie i ich wspaniałe posągi.

Wykraczając poza dobro i zło chciał Nietzsche zdjąć człowieka z jego własnego krzyża, przypomnieć mu wolność i pogańską radość istnienia. Ale pogańskie bóstwa i wieszcze to nic innego, jak maski owego „filozofa życia", maski jego nowego Boga bez twarzy i imienia, który musi pożyczać stare twarze i stare imiona... Jego imiona: Bunt, Niezależność, Żywioł, Podświadomość, Negacja, Wola Mocy. Ekstatyczny Dionizos staje wobec Ukrzyżowanego. Zaratustra wywołuje na scenę Nadczłowieka, tego linoskoczka stąpającego nad przepaścią. „Najmocniejsze i złe umysły zrobiły najwięcej dla rozwoju Ludzkości, rozpłomieniając w niej ospałe namiętności"[24] – krzyczy Nietzsche, popychając do destrukcji zasady podporządkowania i zachęcając do ekspresji bodaj amoralnych przejawów wyzwolonej Woli. Zuchwałą ręką kreśli drogę, którą może pójść wielki Anta-

---

[21] O konwencji onirycznej w literaturze młodopolskiej zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków, 1985, s. 147-159; O poezji T. Micińskiego zob. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

[22] Ж. Миноа, *История...*, с. 120.

[23] Ф. Ницше, *Ecce homo*, София 1991, с. 110.

[24] Ф. Ницше, *Веселата наука*, София 1994, с. 44.

gonista, wyraziciel filozofii przeczenia i personifikacja archetypu Cienia. Nie poznajemy w nim symbolicznej figury Antychrysta, właśnie wielkiego Antagonisty? Tak, to on może wyrazić zwątpienie i sprzeciw ludzkości wobec instytucji Chrześcijaństwa.

W literaturze młodopolskiej zjawią się więc jego bracia: melancholijny Lucyfer Micińskiego, Szatan Przybyszewskiego, infernalny sobowtór, „ukryty człowiek" Tetmajera. A i sam Chrystus może być „ukształtowany na nowo", tak jak jego relacje z Bogiem Ojcem. Nietzsche to przewidział: „Jeżeli chciał być kochany, Bóg najpierw musiał zrezygnować z roli Sędziego. Żaden sędzia, nawet i najbardziej miłosierny, nie jest kochany"[25].

Bunt przeciw cywilizacji chrześcijańskiej zawłaszcza różne poziomy: społeczny, religijny, filozoficzny. Jeśli Nietzsche jest myślicielem wulgarnym i brutalnym, to Bergson czułym i dbałym sceptykiem, zapalonym do spirytualistycznych pomysłów. Rzetelnie wpatruje się w naturę obowiązku moralnego, zatrzymuje się przed wielkim i bezosobowym „trzeba", przed społeczno-religijnymi imperatywami, przed tą zbiorową moralnością, w której „zło kryje się tak dobrze, tajemnica jest tak kolektywnie schowana, że każdy jest oszukany przez wszystkich"[26]. Bergson wystąpił przeciw społeczeństwu „duszy zamkniętej", wystąpił w obronie dążenia, powstającego we wnętrzu człowieka: „Dlaczego podporządkowaliśmy się? (...) Nie zdawaliśmy sobie sprawy z tego, że za naszymi rodzicami i nauczycielami przeczuwaliśmy coś ogromnego czy raczej nieokreślonego, co przygniatało ich swym ciężarem..."[27]. Tym „czymś" było społeczeństwo z jego prawami odczuwalnymi jako pułapka.

Społeczeństwo, instytucję i tradycję zidentyfikowano z archetypem Ojca. To On stał się kolejnym obliczem Rozkazu, wielkiego „Tak Trzeba". W rzeczywistości filozoficznej przełomu XIX/XX wieku Syn staje przeciw Ojcu, Oskarżony zaś przeciw Oskarżającemu, aktualizując znów mit Edypa, który „niedwuznacznie zarysowuje problem identyczności".

W chrześcijańskiej wersji mitu Edypa rozgrywa się więc spór Syna z Bogiem Ojcem. Chrystus upodabnia się do Prometeusza i Hioba, a scenariusz Sądu Ostatecznego zostaje poważnie zmieniony. Odczuwając egzystencjalną samotność, pisarz uwierzy w najstraszliwszą z prawd Nietzschego: że „Bóg umarł". Powtarzając za Nietzschem, Staff napisze „bogowie zmarli", ażeby wstąpić za próg świątyni i „tych, co nad nim władną, postrącać z ołtarzy" i obalić „na pował". Oto bogowie okazali się posągami tego „czegoś" niewidzialnego i zarazem powierzchownego, co rządzi światem. Stąd wypłyną istotne – w filozoficznym horyzoncie interpretacji – skutki. Powiedział kiedyś św. Augustyn, iż: „świętokradzką bezczelnością jest przyrównywać Boga do Niebytu w pragnieniu pokazania urodzonego z Boga jako tożsamego z tym, którego Bóg stworzył z niebytu"[28]. Człowiek nowoczesny pozwolił sobie na tę blasfemię. Bóg ujawnił mu się jako niebyt, gdy zgasła iluzja religijna, gdy w chwili wielkich metamorfoz światopoglądowych doznał egzystencjalnej iluminacji.

W literaturze młodopolskiej brzmią właśnie głosy szczerze wypowiadanego bluźnierstwa, posługującego się kodami Biblii, aby atakować biblijny przekaz, aby uruchomić „mechanizm negacji". W kontekście psychologicznym i egzystencjalnym

---

[25] Tamże, c. 129.

[26] A. Бергсон, *Двата източника на морала и религията*, София 1993, с. 5. Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

[27] Tamże, c. 3.

[28] Aurelius Augustinus. Аврелий Августин (Блажени), *За природата на доброто. За благодатта и свободата на волята*, София 1992, с.12.

(odrzucenie ról nadświadomości społecznej, dominacja żywiołów podświadomości) odwrócenie znaczeń biblijnych kodów wyraża protest wobec chrystianizmu: jako religii, etyki, filozofii, w końcu instytucji. Znów pojawia się herezjologiczna i reformacyjna wola parafrazowania prototekstu Biblii: przez odwołanie do manicheizmu, gnostycyzmu, satanizmu i franciszkanizmu. Dualizm manichejski aktywnie odpowiada teraz na pytanie o genezę i istotę Zła; mitologiczna fantastyka typu manichejskiego imponuje pisarzom takim, jak Miciński czy Żeromski, a skandalizujący satanista Przybyszewski czerpie inwencję kreacyjną z czarnych mszy. Franciszkanizm łagodzi konflikt, lecz go nie unieważania. I tu swe miejsce ma Apokalipsa. Scenariusz apokaliptyczny proponuje rejestr ról dramatycznych młodopolskim twórcom, podsuwa im postaci demonicznych sobowtórów: Szatana, Antychrysta, Wielką Wszetecznicą Babilońską. Ale – dopowiedzmy – ów scenariusz Apokalipsy również w Młodej Polsce wprowadza kluczowe leitmotivy: Sądu, Kary i Gniewy Bożego.

6. Sąd i Gniew

Autorami dwu znaczących parafraz apokaliptycznych są Żuławski i Kasprowicz. Obie noszą tytuł *Dies irae*. Jak poeci interpretują ów Boski gniew – jako wymierzenie sprawiedliwości, odwet, ekspresję świętości? W obu wersjach scenariusz apokaliptyczny został zaatakowany przez modernistyczną świadomość i jej podporządkowany. W obu tekstach przejawia się bunt młodopolskiego pisarza, jego spór ze zinstytucjonalizowaną religią oraz subiektywny gniew autorski. Dzieje się tak na kilku poziomach:

Apokalipsa:	***Dies irae* modernistów:**
– wizja wskrzeszonych w dniu Sądu,	– pochód martwych, którzy oskarżają, nie godząc się na swą nieśmiertelność, na zło i cierpienie bytu,
– katastrofa jak akt sprawiedliwej kary,	– katastrofa jako akt tyrańskiego okrucieństwa Boga Ojca,
– koniec dni jako nadejście Królestwa Bożego,	– koniec dni jako absolutna granica egzystencji,
– obraz Chrystusa Sędziego, Baranka Bożego, Obrońcy Świątobliwych,	– Obraz Chrystusowej głowy w cierniowej koronie, wyrażającej mękę zbuntowanego człowieka,
– Jeździec, postać pojawiająca się w bieli, błyszcząca.	– straszna postać promieniująca bólem.

Kosmiczna wizja głowy Chrystusa, wypełniająca przestrzeń, to jedna z zagadek *Hymnów*. Artur Hutnikiewicz zaliczył ów obraz do typu obrazów „zaczerpniętych z tradycji judeo-chrześcijańskiej, kościelnej, liturgicznej, z Pism Starego i Nowego Testamentu, także z przekazów apokryficznych", które są „strukturami zastępczymi, pełniącymi funkcje znaków dla kryjących się za nimi treści ideowych"[29]. Jako „treść

---

[29] A. Hutnikiewicz: *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa, 1973. Zob. także: G. Igliński, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach" Jana Kasprowicza*, Olsztyn 1996, s. 125: „»Głowa, owinięta cierniową koroną« to jakby glob ziemski uwieńczony cierniem. Chrystus jest tutaj symbolem bytu wypełnionego cierpieniem i śmiercią, jest kwintesencją istnienia, wyznacznikiem losu ludzkiego. Swoją drogą przekonanie, iż ból stanowi istotę bytu, znajdujemy w teorii modnego na przełomie wieków Schopenhauera. Filozof ten utożsamił historię życia z historią cierpienia, uznał, że ból to substancja życiowa, a w biegu świata nie ma śladu żadnej sprawiedliwości. Kasprowicz w drastyczny sposób przedstawia świat jako dogorywającego w nieskończoność Chrystusa. Życie równoznaczne jest tutaj z ukrzyżowaniem lub żałobną procesją wiodącą z grobu do grobu, z głębin kobiecego łona w przepaść ziemskiej śmierci".

ideową" owego symbolu można rozpoznać egzystencjalny bunt przeciw bytowi. Głowa Chrystusa dźwiga piętno bólów metafizycznych, symbolizuje ofiarnicze powołanie; jest przecież oddzielona od ciała. Motyw medalionu, którego symbolikę omawia Julia Kristeva w eseju *Wizje głowy*, okazuje się kluczowy dla Kasprowicza: głowa Jezusa nawiązuje do głowy Jana Chrzciciela[30].

W istocie parafrazą Apokalipsy jest cały cykl początkowy *Hymnów* Kasprowicza, zatytułowany *Ginącemu światu*. Grozę sytuacji granicznej wzmagają takie wydarzenia, jak epidemia cholery. Obrazy zła i śmierci potęgują manichejskie rozdwojenie. Bogoburczy zapał Kasprowicza zmienia wizję Sądu. Staje się on Sądem Człowieka stającego naprzeciw Demiurga. W hymnie *Dies irae* poeta przypisuje odpowiedzialność za zło Stwórcy: „Nic, co się stało pod sklepieniem niebiosów, bez twej się woli nie stało!" Człowiek to zabawka, uznana podług okrutnego planu Boga, za winną i dlatego skazana. Lecz gniew Demiurga zmienia się w gniew człowieka. Dlatego poetyka *Hymnów* to poetyka tragicznego gniewu, określającego ekspresyjną wizyjność cyklu.

Blisko parafrazy Kasprowiczowskiej lokuje się parafraza Żuławskiego, przedstawiająca Śmierć jako potwornego posłańca Boga: to szakal i wilk[31]. Spełniwszy straszne dzieło zniszczenia świata, wyciąga ona swój krwawy pysk i wyje: „po raz pierwszy bezczynna od świata stworzenia". To parafraza dzieła jeźdźców apokaliptycznych. Po destrukcji pozostaje okropna wizja: „Wokół trupów ławy, / pustać straszna, bezdrzewna i krwawe bagnisko". Ekspresyjna brzydota wyraża okrutną bezsensowność świata bez człowieka; świata wypełnionego śladami jego agonii. Człowiek – co ponure – został stworzony, skazany i zgładzony przez Boga Ojca. Grzechy i winy ludzkie to tutaj „katusza życia". Piętno Antychrysta na czele grzeszników staje się pieczęcią tej męki: czerń ludzka „stała drżąca", z śladami przebytych „katuszy życia", „ze strasznym stygmatem", który życie, ów dar Boży, „wypiekło na czole". Mrowie ludzkie skarży Boga za swe ironiczne istnienie. Protest egzystencjalny płynie jako upiorny ryk morza z grobów, gdzie długo spał na samym dnie – „O, Panie! po coś nas Ty stworzył!?" Obraz Chrystusa ulega prometeizacji, występuje On jako obrońca człowieka i oskarżyciel Pana. Chrystus to posłaniec ludzkości, z niemym wyrzutem rzucający swój Krzyż ciężki do stóp Boga: „Bóg opuścił rękę". Teodycea przemieniła się w „homodyceę".

Ciekawą wersję sądu ukazał w *Chłopach* Reymont. Na ostatnich stronicach powieści – opisujących długie i ciężkie dni strasznego upału w czasie żniw – pojawia się motyw ognia. Ogień i żniwa są wyraziście związane z symbolicznym scenariuszem Sądu. Ogień to biblijny symbol Boskiego zagniewania, znany z Objawienia św. Jana. Z kolei obraz żniw w rozdziale 14, w wersach 14-19, to symbol Sądu Ostatecznego spełnianego przez Chrystusa-Żniwiarza. Upał u Reymonta jasno odsyła do tej symboliki. W chłopskim opowiadaniu dokonuje się parafraza Objawienia: „ni jedna kropla krwi, ni łza jedna, ni żaden wysiłek nie przepada na darmo, jak to ciągiem, kiedy te zboża na ziemi nawożonej, rodzą się nowe brońce, nowe siły, nowe ofiary, aż nadejdzie ów dzień święty, dzień zmartwychwstania..."[32] Stara żebraczka Jagata też szyku-

[30] Ю. Кръстева, *Главни видения* – сп. „Летературата" 1999, бр. 21.

[31] *Dies irae*, cyt. za: J. Żuławski, *Wiersze*, wybór i wstęp A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1982, s. 58-63.

[32] Wszystkie cytaty za: W. St. Reymont, *Chłopi*, opr. F. Ziejka, wyd. II, Wrocław – Warszawa – Kraków 1999, t. II, *3. Wiosna*, *4. Lato*, s. 654-674.

je się do żniw, oczekując śmierci ze słowami: „...śmierć się we mnie rośnie i na żniwo czeka." Obraz upału posiada jawne cechy apokaliptyczne.

Upał przerywa mocna ulewa, podczas której gaśnie słońce, czernieje niebo, piorun zapala stodołę wójta. Lecz potem upał staje się większy i bardziej nieznośny, wywołuje w społeczności trwogę, chaos, szaleństwo, panikę. Pojawia się potrzeba odkupicielskiej ofiary, prowadząca do sądu nad grzeszną i piękną Jagną. Tylko Mateusz nie godzi się z bezwzględnością sądu. Były Jagny kochanek, Antek (imię symboliczne, związane z ziemią, odsyłające mitycznie do syna Gei, do Anteusza), nie chce bronić Jagny (imię związane z symboliką ofiarną: i z barankiem ofiarnym, i z ogniem). W czasie sądu nad Jagną lśnią kosy i sierpy. Właśnie Antek – ukazany z połyskującą kosą – powiada: „Kto zawinił, niech weźmie karę. A niechta, niechta". I po chwili – jakimś głosem przedwiecznym – rzecze: „Wszyćko musi iść po swojemu, wszyćko. Trza orać, by siać, trzeba siać, by zbierać, a co jeno przeszkadza, trza wyplenić kiej zły chwast".

I tak oto w czasie żniw chłopi skazują Jagnę uznaną za nierządnicę, która jako ostatniego pokochała nieczystą miłością Jasia. W Reymontowskiej parafrazie gniew i sąd Boski zmienia się w gniew i sąd ludzki o znaczeniu rytualno-instytucjonalnym. Grzech Jagny jest tu zwierciadłem występków zbiorowych i ofiarą oczyszczającą złożoną za nie. Zostaje ów grzech odpuszczony – anonimowy żebrak daje Jagnie butelkę święconej wody. W tym franciszkańskim obrazie przedstawił Reymont swój własny Sąd na Sądem.

6. Bułgarski Antychryst

Najstraszniejszym wydarzeniem historycznym w dziejach Bułgarii – zaiste apokaliptycznym – była niewola turecka, ta najcięższa z prób wiary Bułgara. To heroiczny, pełen nadziei i smutku temat literacki. W 1970 roku mistrz powieści historyczno-filozoficznej, Emilian Stanew, ukończył *Antychrysta* – rzecz o ostatnich dniach starej stolicy, Wielkiego Tyrnowa, i jej popadaniu w tureckie jarzmo. W powieści zrealizowano ciekawą interpretację relacji: „katolicyzm historyczny – mit apokaliptyczny", odwołując się do kodów herezjologicznych. Stanew i dawniej interesował się herezją, stworzył cały cykl dzieł osnutych wokół tego motywu (lata 70.).

W przeddzień strasznej niewoli tureckiej zarysowuje pisarz sytuację dramatyczną i zarazem kontrastową. Z jednej strony stoi więc isychazm – teoria religijna, związana z mistycznym przeżyciem Boga-Światła. Reprezentuje ją ostatni patriarcha bułgarski Ewtimij – bohater powieści. Po stronie drugiej staje herezja adamicka, głosząca powrót do życia na wzór pierwszego człowieka, Adama, odrzucająca też surową moralność chrześcijańską. Emilian Stanew interpretuje adamizm jako doktrynę dualistyczną, objaśniającą istnienie zła przez podwójną demiurgię bogów. Adamici żyją jak lud pierwotny: orgiastycznie, wbrew zasadom srogiej moralności, składając ofiarę Szatanowi. Ta dualistyczna doktryna i orgiastyczne doświadczenia stają się kodem dla opisu kolejnych kataklizmów. Gra przeciwieństw i oczekiwanie wielkiego nieszczęścia tworzą apokaliptyczne zwierciadło.

Narracja przybiera tu fikcyjną, pamiętnikarsko-kronikarską formę, podobną do tej z *Imienia róży* Eco, łączącą dramat historii z dramatem myśli, który, według Rumiany Jowewej, „jest wyjątkowo mocny, ale nie może stłumić dramatu historii"[33]. Kronikarzem w powieści jest Enio (jedna z wersji imienia „Jan"), noszący duchowe imię Teofil (= ten, który kocha Boga), syn „zografa" cara (czyli malarza świętych obrazów). Enio jest nazy-

---

[33] Р. Йовева, *Философско-историческите романи на Емилиян Станев*, София 1981, с. 176.

wany Aniołem przez swego nauczyciela Luka. Mnicha Teofila, gorliwego wyznawcę nauki „isychastów" o Bogu-Świetle (należy do nich i ostatni patriarcha Bułgarii), czeka realny los heretyka, a także – ujmując to symbolicznie – los Antychrysta i Judasza (jak bohater sam się określa). Metamorfozy bohatera mają następujący przebieg:

1. Od miłości do Chrystusa, przez poczucie opozycji między Bogiem Ojcem i Bogiem Synem, powodujące dystans do Boga Ojca, co jest postawą heretycko-reformacyjną. Stary Bóg jest traktowany jako Bóg pasywny, tylko stwarzający świat, ale już nie potrafiący pokonać diabła.

2. Pojawia się motyw „diabła w świątyni". Enio-Teofil widzi diabła w Wielkanoc, gdy nie chce do niej wpuścić Boga. Ludzie nie zdążyli go wypędzić. Stolica staje się podobna Państwu diabła, świątynia zaś piekłu i otchłani. Pojawianie się tego motywu opisuje proces wchodzenia zła w historię narodu oraz tryumf zwątpienia w duszy bohatera.

3. Bohater, opuściwszy monaster, przyłącza się do heretyków adamitów, zostaje ich pisarzem, spisując ich dualistyczną naukę. Zostaje uwiedziony przez nierządnicę, zamieszkuje z nią, żyje jak rybak, dokonuje trzech zabójstw. Sam w tej fazie określa się jako Antychryst.

4. Bohater zostaje przywołany przed sąd religijny, któremu przewodniczy Ewtimij. Zostaje napiętnowany (echo symboliczne znaku Antychrysta).

5. Podczas tureckiego oblężenia Enio-Teofil zostaje sługą pewnego Turka, którego uśmierca „w imię Wysokiego Jeruzalem". W ten sposób uwalnia się od swego demonicznego sobowtóra.

W samym centrum fabuły czytamy o typowym, apokaliptycznym śnie, którego akcja dzieje się również w Wielkanoc. Enio-Teofil dostrzega w owym śnie wzniesienie „Święta Góra", na nim zaś krzyż, na którym będą krzyżować Chrystusa. W tłumie brzmi głos: „Nastąpi powszechna rzeź i każdy z domu swego uczyni twierdzę, albowiem Bóg przestał istnieć". Potem rozlega się głos, wieszczący koniec świata. W sennej wizji Enio-Teofil uprzytamnia sobie wszechobecność diabła. Potem Enio udaje się do swej winnicy, gdzie w jamie znajduje martwego Jezusa, o którym ludzie powiadają, iż nie jest bogiem prawdziwym, bowiem ich okłamał. Jezus wygląda rzeczywiście strasznie: „owinięty w zwykły, płócienny całun, z rękami skrzyżowanymi na piersiach przebitych włóczniami, żałosny i umiłowany w wielkim smutku swej śmiertelności"[34]. Ten motyw „martwego, niewskrzeszonego Jezusa" łączy powieść z opowiadaniem „serbskiego Borgesa" Daniło Kiša *Szymon Cudotwórca*. To w nim, przeciwstawiając się zmartwychwstaniu Chrystusa, Szymon demonstruje nie swą nieśmiertelność, lecz przeciwnie – swą śmiertelność, swój upadek z niebios. Tak Wiara przeciwstawia się Wątpieniu, tak Boska historia Zbawienia zostaje sparafrazowana jako ludzka historia Wątpienia. Bułgarska powieść Stanewa *Antychryst* to postmodernistyczna parafraza Apokalipsy zakończona pytaniem „*Quo vadis, Domine*?"

***

„Widzę lecącego ptaka. Dokąd lecisz, ptaku? Zwierz przebiega lasem. Dokąd śpieszysz? Kto was przyzywa, kto was prowadzi i dokąd? D o k ą d z m i e r z a s z i t y, c z ł o w i e c z e ?..."[35]

[34] E. Stanew, *Antychryst*, przeł. W. Gałązka, Katowice 1979, s. 113.
[35] Tamże, s. 236.

Marcin Bajko
(Białystok)

DUCHOWA KSIĘGA PRZECIW APOKALIPSIE CYWILIZACJI. O POJĘCIU „KULTURY” W PISMACH TADEUSZA MICIŃSKIEGO

1. Księga

Tadeusz Miciński był pisarzem jednego Dzieła, jednej *Księgi*[1]. Oczywiście nie w tym wymiarze, jak na przykład św. Tomasz z Akwinu czy Marcin Luter – tak różni od siebie, a przecież podobni w tym właśnie, że nazywano ich ludźmi „jednej Księgi”. W przypadku Micińskiego chodzi o coś innego, bynajmniej nie o *Biblię*, choć i ona odgrywa tu pewną rolę. Otóż młodopolski poeta chciał stworzyć Księgę. Księgę Nową, doskonalszą od wszystkich istniejących dotychczas. Chrześcijańska *Księga – Biblia* – „imponowała” Micińskiemu, będąc dlań niewyczerpanym źródłem inspiracji. Twórca *W mroku gwiazd* sięgał do niej tak, jak wielu innych ludzi pióra (trudno wskazać pisarza, filozofa, twórcę, który byłby wolny od jej wpływu). Nie okazał się jednak Miciński czytelnikiem bezkrytycznym, co znalazło wyraz w zawartych w *Nietocie* zarzutach i inwektywach, szczególnie wobec *Starego Testamentu*. Jako człowiek obyty w świecie, wszechstronnie wykształcony, liczył się ze wszystkim, co ów świat niósł. Entuzjasta szeroko rozumianej tradycji, kochał spuściznę duchową różnych kultur, ujmowaną w jednym wszechogarniającym symbolu „Ducha Świata”, rozmaicie przezeń nazywanego, czy to Królem-Duchem-Jaźnią (w odniesieniu do Polski) czy Luciferem.

Co więcej: jako synkretysta w każdym calu Miciński nie tylko widział wszystko we wszystkim, przemieszane na wzór heraklitejskiego ognia, istniejącego także w powietrzu, wodzie i ziemi[2], nie tylko dostrzegał podobne cele, znaki, symbole i motywy w różnych religiach i kulturach, ale świadomie je ze sobą mieszał. Miciński w pełni zasługuje na miano **wielokulturowego człowieka ogólnoludzkiej kultury za-**

---

[1] Zaznaczam pewną arbitralność przy pisaniu słów: „dzieło”, „księga”. Zależnie od kontekstu i znaczenia piszę je wielką lub małą literą oraz kursywą (kiedy chcę zaznaczyć jej sakralne znaczenie). Na „wieloksięgowość” *Nietoty* zwróciła uwagę M. Popiel w pracy: *Wznisła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego*, w: tejże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003. Badaczka traktuje pierwszą powieść Micińskiego jako „Księgę Natury”, „Księgę Duszy”, „Księgę Ksiąg”. Podejmuję i rozszerzam znaczenie tej ostatniej kategorii na całokształt pisarstwa Micińskiego.

[2] Jeśli chodzi o symbolikę ognia i słońca w twórczości Micińskiego: zob. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

korzenionego w pewnej kulturze narodowej. Fascynowała go odmienność tychże kultur, aczkolwiek dostrzegał w nich zasadnicze podobieństwo: dzieło i dzieje człowieka, będącego ostatecznie „sfinksową zagadką", którą on, „drugi Edyp", starał się rozwiązać. Z przewrotną skromnością pisał w jednym ze swych poematów: „Życie moje i cel mój są dla mnie sfinksową zagadką, której ja, drugi Edyp, rozwiązać nie będę się kusił" [*Dolina Mroku*, XF 106][3]. Pokusił się jednak.

Paralela, którą tu kreślę: Dzieło człowieka – czyli kultura – i dzieło Micińskiego, stanowiące nieustanny dialog z nią (a i same do kultury należące), jest pewną stałą, przy której możemy się na moment zatrzymać. O ile też bezwiednie każda *Księga* rości sobie prawo do bycia Alfą i Omegą, wyrazem Sensu i kodeksem praw wiecznych, o tyle staje się narzędziem despotyzmu narzucającego swą świetą „prawdę". Czasy, w których przyszło poecie żyć, były już naznaczone czymś, co, jak sądzę, trafnie opisywał Denis de Rougemont:

> Kto dziś jeszcze na serio wierzy w Biblię w świecie, w którym wierzy się w to, co piszą gazety? To pewne: nowoczesny człowiek o wiele łatwiej wierzy codziennej porcji kłamstw, niż wiecznym prawdom, jakie przynoszą święte księgi[4].

Miciński mógłby się podpisać pod powyższymi zdaniami szwajcarskiego myśliciela, a jednak przecież gazety czytywał i sam publikował na ich łamach, niejednokrotnie właśnie z tego źródła czerpiąc materiał do swych dramatów i powieści.

Na kartach dzieł Micińskiego – szczególnie powieści – spotykają się *Księgi* wszystkich znanych mu religii. Prócz tego mity, podania i baśnie, utwory literackie, muzyczne i malarskie. Można by domniemywać, że w ten sposób zostaje postawiony znak równości pomiędzy nimi – uniwersalnymi mitami, mitologiami i właśnie owymi *Księgami*. Następnie pisarz – wzorem wizjonera-kreatora – tworzy je na nowo. Tworzy lub przynajmniej odtwarza (każde odtworzenie ustanawia nowe konteksty, konstytuuje „Nowe"). Wytwory rąk ludzkich są dla Micińskiego ważne tak samo, jak wytwory ducha ludzkiego.

Czy jednakże praktyka, którą stosuje, jest na tyle nowatorska, by uznać ją za jakąś nadzwyczajną i tylko pisarstwu Micińskiego przynależną? Intertekstualność zawsze była obecna w dziejach kultury; cytowanie, nawiązywanie i przemieszanie tekstów istniało od początków historii. Postmodernizm cytowanie uznał za jedną z swych głównych cech, podobnie jak „nieczystość stylistyczną"[5]. Niemniej jednak, po

[3] Dzieła cytowane Micińskiego oznaczam w tekście głównym skrótami, po których podaję numer strony. Cytowane wydania i skróty: *Xiądz Faust*, Kraków 1913 – **XF**; *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004 – **N**; *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906 – **Dzdp**; *Walka o Chrystusa*, Kraków 1911 – **WCh**; *Wita. Powieść*, Warszawa 1926 – **W**; *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!...*, cyt. za: *Pisma pośmiertne*, opr. A. Górski, Cz. Latawiec, Warszawa 1931 – **M**.s

[4] D. de Rougemont, *Udział diabła*, przeł. A. Frybes, Warszawa 1992, s. 20.

[5] Uderzające są zbieżności myślenia Micińskiego oraz stosowanych rozwiązań z teorią i praktyką postmodernizmu. Otóż, czytając Micińskiego możemy odnieść **wrażenie przypadkowości, aluzyjności, przemijalności, eklektyzmu, hybrydalności**. Na pewno znajdziemy u niego: „**ironię, powtórzenie, zapożyczenie i cytat**". Często „**szokujące zestawienie zastępuje harmonię elementów**"; Miciński, jak się wydaje, „fragmentaryczność ceni [...] wyżej niż kult skończonej całości" (i bynajmniej nie chodzi tu o niedokończoną powieść *Mené-Mené...*). W prozie żadnego innego twórcy młodopolskiego nie występuje doprowadzona do takiego stopnia „**nieczystość stylistyczna**". Z całą pewnością urasta ona „do rangi cnoty". I w końcu: w powieściach tego młodopolskiego twórcy „**zasypuje się przepaść pomiędzy sztuką wysoką a kulturą popularną**", choć sam poeta był przeciwnikiem kultury popularnej. Cytaty za: A. Szahaj, *Postmodernizm*, w: P. Pieniążek, *Brzozow-*

kilkukrotnej (bo taka jest w tym przypadku pożądana, niemal konieczna) lekturze jego pism dochodzi się do wniosku, iż Miciński żył i pisał wedle zasady **„wszystko albo nic"**, w czym na pewno nie był prekursorem postmoderny. Podobnie jak niedościgniony mistrz Micińskiego, Słowacki, był on całkowicie, myślowo **antypostmodernistą**[6]. Dlatego też tworzył przez całe swe życie jedną *Księgę*. Mimo tego, że pozostawił po sobie kilkaset wierszy (czasem niezmiernie „wybitnych", czasem „okropnych" i „zatrważająco pustych"[7]), kilkanaście dramatów i poematów, cztery powieści oraz niezliczoną ilość artykułów publicystycznych, to w rzeczywistości wszystkie wyrażają tę samą, nurtującą Micińskiego – nie bójmy się tego powiedzieć – obsesję. Chodziło o stworzenie *Księgi* i nawet jeśli pisarz nie przyznałby się do tego pragnienia, jego pisarstwo go „demaskuje". Spuścizna mówi sama za siebie[8]. Tak samo pisarz chciał „Nowej Religii" (tę potrzebę wyraźnie i z uporem podkreślał) i „Nowego Człowieka" – dla którego *Księgę* swą wciąż pisał od nowa, za każdym razem ją poprawiając. Towarzyszyły mu jednocześnie, jak się zdaje, rozgoryczenie i żal z powodu niezrozumienia i nikłego zainteresowania jego dziełami. Można by powiedzieć, że Miciński sam był sobie winien, między innymi z powodu swej barokowej[9] stylistyki i praktyki pisarskiej[10].

Kilka nadrzędnych problemów i motywów, stale obecnych w jego pisarstwie, dobrze ilustruje „jednoksięgowość" Dzieła Micińskiego, składającego się z tak przecież wielu utworów. Wymieńmy najbardziej znane z podejmowanych przez badaczy motywów, obecnych w pismach autora *Nietoty*:

1. Problematyka oscylująca wokół lucyferyzmu i „lucyferyczności" stworzonych przez niego bohaterów; wytworzenie (zalążkowo, ale jednak) własnej, poniekąd oryginalnej „mitologii", z postacią Króla Wężów, Królem Włastem, Królewną

ski. *Wokół kultury: inspiracje nietzscheańskie*, Warszawa 2004, s. 173. Z kolei Ryszard Nycz w pracy *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Wrocław 1997) wskazuje na 1910 r., jako na datę graniczną, po której następuje „ustalanie się przeciętnej normy stylistycznej jako normatywnie >>nieczystej<<". Jako przykład tej tendencji podaje pisarstwo Micińskiego (s. 228).

[6] Zob. M. Saganiak, *Słowacki postmodernistyczny?*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999. Jak było powiedziane, Słowacki był dla Micińskiego mistrzem, którego ten starał się w wielu punktach naśladować. Dlatego też artykuł Magdaleny Saganiak można niekiedy odnosić również do młodopolskiego spadkobiercy „Króla Ducha".

[7] J. Ławski, *Pszenica i kąkol. Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny"*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 437.

[8] Dzieło zaczyna „żyć własnym życiem", kiedy pisarz milknie. Andrzej Nowicki stwierdza, że „doskonałe dzieło powinno dawać możliwość wielorakiego odbioru, a w szczególności: a) odbioru wszystkich znaczeń, którymi dzieło to zostało nasycone – w całym bogactwie i skomplikowaniu jego obiektywnej, skontrapunktowanej rzeczywistości, b) kolejnego akcentowania wybranego znaczenia z lekkim przygaszeniem i przyciszeniem pozostałych znaczeń, c) abstrahowania od niektórych kontekstów i rozmaitych innych sposobów odtreszczania go, aż do przekształcenia go w pustą formę, d) wyjmowania z niego dowolnego fragmentu i traktowania go w sposób oderwany od całości dzieła, włączania go w nowe konteksty, e) dotreszczania dzieła wkładanymi przez siebie znaczeniami, f) częściowego lub całkowitego przetreszczania dzieła lub dowolnego fragmentu, g) **traktowania dzieła jako surowca do własnych dzieł** – pod warunkiem, że w ten sposób nie zostanie ono fizycznie unicestwione". Cyt. za: A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991, s. 101-102.

[9] Barokową stylistykę da się zauważyć nie tylko w poezji Micińskiego. Por. A. Czyż, *Barokowy rodowód poezji Micińskiego*, „Poezja" 1978, nr 3.

[10] Miciński wypracował sobie specyficzną metodę pracy nad tekstem – jak pisze Teresa Wróblewska – „charakterystyczną dla całej jego twórczości dramatopisarskiej i powieściowej metodę literackiego *collage'u*, zlepiania i sklejania większych całości z istniejących wcześniej mniejszych >>całostek<<". Zob. *Nota wydawcy* do: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, tom 4, wybór i opr. T. Wróblewska, Kraków 1984, s. 153.

Orlicą i zamkiem w Krzyżtoporach na czele, budowanie mitologii narodowej (z Mickiewiczem, Słowackim, Krasińskim i Norwidem jako postaciami „mówiącymi" i obecnymi na kartach jego książek).

2. Pytanie o możliwość odrodzenia „duszy polskiej", o „przemianę duchowej egzystencji narodu"[11].

3. Bohater „poszukujący" i stawiany w sytuacjach transgresyjnych, czyli problematyka „indywiduacji" i „inicjacji".

Jeśli chodzi o tworzenie *Księgi*, to zapewne proces ten należy rozpatrywać dwojako, bo też o dwa jej modele chodzi. Pierwszy ma charakter sakralno-religijny; z jego stworzeniem poeta borykał się całe życie i nie wydaje się, aby ten cel osiągnął. Jednak w drugim znaczeniu, do *Księgi* jako dzieła życia, a zatem do wypowiedzenia się ostatecznego, pełnego i definitywnego, przynajmniej się zbliżył. Nie znaczy to mimo wszystko, że twórczość Micińskiego jest wolna od sprzeczności i pęknięć, wręcz przeciwnie, występują one na wielu poziomach, chociażby w ewolucji stosunku poety do rewolucji, wojny itd. Ostatecznie chodzi o opracowywanie wciąż tych samych tematów, motywów i zagadnień. W tym kontekście powraca znów pytanie: czy Micińskiego można uznać za filozofa? Krzysztof Pomian „próbując strukturalnie zanalizować" *Nienasycenie* Witkacego pisał:

> Filozofem staje się ten, kto usiłuje **uprawomocnić swoją perspektywę** jako uniwersalnie obowiązującą, albo podając takie założenia, które muszą – jego zdaniem – być przyjęte przez każdy myślący podmiot pod groźbą popadnięcia w sprzeczność, albo odwołując się do takich doświadczeń, które mogą być powtórzone w określonych warunkach przez każdy podmiot o normalnym uposażeniu...[12].

Miciński starał się „uprawomacniać swoją perspektywę", a to przez uposażanie wyrazicieli swych poglądów – czyli protagonistów powieści – w nadludzkie moce, a to znów także poprzez obdarzanie ich charyzmą. Natomiast przed „groźbą popadania w sprzeczności" się nie uchronił, co dowodzi tylko nieustannego ruchu jego myśli. Pomian dodaje, iż:

> Różnica między dążeniem filozofa do uprawomocnienia własnej perspektywy jako uniwersalnej a właściwym pisarzowi milczącym wyrażaniem zgody na swą **inną w każdym dziele partykularność** pociąga za sobą daleko idące następstwa[13].

Śmiem twierdzić, że u Micińskiego nie występuje „inna w każdym dziele partykularność", ponieważ – jak sądzę – był on pisarzem / filozofem jednego Dzieła.

2. Wizja kultury

W 1911 roku Miciński stwierdził, iż „najprzykszejszą stroną kultury współczesnej jest brak czci dla wzniosłości" (WCh 104). Termin kultura ma długą historię i tradycję. Co innego kryło się pod tym pojęciem w wieku XIX, w czasie kształtowania się i rozwoju nauk specjalistycznych, co innego oznacza on dzisiaj, w czasach „po modernie", a nawet już „po postmodernie". Nie było i nie ma także jednomyślności w kwestii tego, co ten termin miałby oznaczać, dlatego też współistnieje wiele rozma-

[11] Na ten wątek wskazał W. Gutowski: *Powstanie styczniowe w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 359.

[12] K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia"*, w: tegoż, *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa 1973, s. 148-149.

[13] Tamże.

itych definicji kultury[14]. Archeologia, etnografia, socjologia, psychologia, antropologia zajmują się różnymi zakresami działalności ludzkiej, w łonie każdej z tych nauk istnieje z kolei wiele odmiennych definicji kultury. Według pierwszej antropologicznej definicji, sformułowanej w 1871 roku przez Edwarda Burnetta Tylora (1832–1917), „kultura, czyli cywilizacja, jest to złożona całość, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawa, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa"[15]. Szczególnym rysem tej nominalistycznej definicji jest utożsamienie kultury i cywilizacji, co nie było już tak oczywiste dla antropologów formułujących definicje późniejsze. Także Miciński odróżniał kulturę od cywilizacji, wyraźnie z korzyścią dla tej pierwszej. Warto przytoczyć w tym miejscu także „historyczną" definicję kultury Stefana Czarnowskiego, a to ze względu na szczególny nacisk, jaki kładzie ten socjolog i historyk kultury na rolę tradycji:

> Kultura jest dobrem zbiorowym i zbiorowym dorobkiem, owocem twórczego i przetwórczego wysiłku niezliczonych pokoleń [...]. Jest nią **całokształt zobiektyzowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności** ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie[16].

Tradycja oznaczała bowiem dla Micińskiego coś, bez czego trudno wyobrazić sobie jakąkolwiek kulturę. Dlatego też, wbrew XIX-wiecznym, wartościującym pojęciom kultury[17], które szczyt jej rozwoju umiejscawiały w cywilizacji europejsko-amerykańskiej, Miciński wybiera Indie. Starożytne Indie, kolebka Ariów[18], były dla poety nie tyle najwyższym stopniem rozwoju kultury, co jej „matrycą", „archiwzorem". Jak stwierdza jeden z badaczy historii i kultury indyjskiej: „W Indiach – bardziej niż gdziekolwiek indziej – kultura była przesycona religią, tzn. religia stanowiła jeden z głównych elementów kultury"[19]. Między innymi z tego powodu Indie stały się Micińskiemu tak bliskie. Poza tym, jeśli porównać świat poetycki i wyobraźnię pisarza z cywilizacją indyjską (w znaczeniu zbliżonym do pojęcia kultury), w której „równowagę osiągano przez kołysanie się między ostatecznościami"[20], to odkry-

---

[14] „Większość pojęć humanistyki używana jest w najrozmaitszych znaczeniach, ale chyba żadne z nich nie odznacza się tak wielką liczbą funkcjonujących w teorii i w praktyce definicji, jak pojęcie kultury". Cyt. za: E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa 2002, s. 59.

[15] Cyt. za: A. Kłoskowska, *Kultura. Powstanie i rozwój pojęcia*, w: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, pod red. tejże, Wrocław 1991, s. 19. Kłoskowska pisze o definicji Tylora jako o „jednej z najtrwalej akceptowanych definicji kultury". Ta sama definicja w innym tłumaczeniu: „Kultura czyli cywilizacja w najszerszym znaczeniu etnograficznym jest to pojęcie obejmujące wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne zdolności i przyzwyczajenia zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa". E. B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna*, t. I, Warszawa 1896. Cyt. za: M. Nowaczyk, *Ewolucjonizm kulturowy a religia*, Warszawa 1989, s. 32-33. Tylora Miciński przywołuje, np. w *Walce o Chrystusa* (s. 77).

[16] S. Czarnowski, *Kultura*, przedmowę napisał L. Krzywicki, Warszawa 1946, s. 4; 15. Podkreślenie pochodzi od autora definicji, który nazwał ją „określeniem formalnym, nie wyczerpującym treści pojęcia >>kultura<<".

[17] „Wartościujące pojęcie kultury, dominujące w wieku XIX, zawierało ocenę poszczególnych zbiorowości ludzkich, klasyfikowało je jako wyższe lub niższe, lepsze lub gorsze, bardziej lub mniej cywilizowane czy kulturalne". E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury...*, dz. cyt., s. 56.

[18] Ariowie – nazwa plemion starożytnych Indów i Irańczyków; około 2000–1500 r. p.n.e., stopniowo opanowując dolinę Indusu i Wyżynę Irańską, odegrali tam doniosłą rolę cywilizacyjną.

[19] E. Słuszkiewicz, *Kultura dawnych Indii a religia*, w: *Kultura a religia*, Warszawa 1977, s. 278.

[20] A. Gawroński, *Między Wschodem a Zachodem*, „Przegląd Współczesny" 1924, nr 26. Cyt. za: E. Słuszkiewicz, dz. cyt., s. 275.

jemy między nimi niesłychaną zbieżność, ponieważ twórczość Micińskiego krąży wokół nieprzezwyciężalnych sprzeczności i nie bez racji nazwano go poetą oksymoronu[21]. W *Xiędzu Fauście* pisarz przeciwstawia „dzisiejszą cywilizację" czasom „bardziej szczerym" (s. 17), zapewne mając także na myśli starożytne Indie. Natomiast nie wydaje się, by Miciński był szczególnie zainteresowany buddyzmem, a to z powodu jego pasywności. O jednej ze swych bohaterek stwierdza: „Wita nie jest Buddą, który pozwolił zjeść się tygrysom. Rozumie konieczność walki..." (W 24).

Inną ważną kwestią jest to, w jaki sposób pojęcie *kultury* funkcjonowało pod koniec XIX wieku, w czasach młodości Micińskiego, i na początku wieku XX, w czasach jego dojrzałości pisarskiej, kiedy to włączył się on w modne podówczas dyskusje na tematy społeczno-polityczne oraz kulturowe. Otóż kultura dla Polaków znaczyła w tym czasie, jak i przez cały XIX wiek, przede wszystkim kulturę narodową. A pamiętajmy o tym, iż nasz kraj nie miał w tym czasie egzystencji formalnej – państwowości. W nie istniejącej na mapach i podzielonej na trzy części Polsce kwestia narodowej kultury była nadrzędna. Ta Polska, po dziesięcioleciach pracy pozytywistycznych pisarzy i po rozpropagowaniu przez nich scjentystycznych metod, stawała się Polską inteligencką[22]. Także rodzące się i szybko rozwijające ruchy socjalistyczne oraz ludowe, zrzeszające się w stowarzyszenia i partie, miały wpływ na taki stan rzeczy:

> Na początku XX w. inteligenci jako nosiciele kultury ogólnonarodowej, zwłaszcza – oczywiście – inteligenci radykalni, zwalczali wiele klasowych ograniczeń i wzorów kulturowych, a jednocześnie inne wzory zapożyczali z kultury popularnej, przede wszystkim z jej składników robotniczych i chłopskich[23].

Stosunek Micińskiego do inteligencji jest ambiwalentny i powikłany. Z jednej strony poeta widzi w niej jedyną warstwę społeczną zdolną wydźwignąć naród z niewoli, z drugiej zaś nie przeszkadza mu to w poddawaniu jej druzgocącej czasem krytyce („pustynie naszej przeraźliwie jałowej inteligencji", Dżdp 156). W *Nietocie*, w tak zwanych *Fragmentach listów z Północy*, Miciński, poprzez swe *porte-parole*, Ariamana, przekazuje współczesnym i potomnym:

> Nudzi mię **głupota i egoizm ciężkiej, przewalającej się masy, zwanej inteligencją naszą.**
> W ich matołkowatym na świat spojrzeniu, kryje się dziewiąta fala zagłady dla okrętu Polski...
> Morze ohydnego szwargotu...
> Ambicjusze na krótką metę! Gubiący przyszłość – Targowiczanie! (N 293).

W następnej swej powieści o inteligencji polskiej bynajmniej nie zapomina: „w płytkim morzu polskiej inteligencji każdy niemal głębszy okręt osiada na ławicy" (XF 361).

Czy pisarzowi, tak jak i innym młodopolskim twórcom, chodziło o wyrażenie swego sprzeciwu wobec faktu „zacierania się wzorców odbieranych dotąd jako inteli-

---

[21] E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.

[22] Zob. klasyczną już dziś pracę Jerzego Jedlickiego: *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, tu szczególnie część II: *Polskie biedy*, w której autor dzieli „inteligentów" doby pozytywizmu na trzy kręgi: „półinteligencję bez zawodu", „inteligencję >>naukową<<", oraz „inteligencję techniczną i przemysłową".

[23] S. Żółkiewski, *Literatura w kulturze XX wieku*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz.cyt., s. 589. Zobacz także artykuł J. Żarnowskiego: *Inteligencja a kultura w Polsce XX wieku*, w: *Kultura polska a kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1987.

genckie (niezależne, elitarne) i wzorów kultury mieszczańskiej oraz zawłaszczania pierwszych przez drugie"[24]? Badaczka tych zagadnień stwierdza, że dla kultury mieszczańskiej najważniejsza jest stabilizacja norm i konwencji, a nie „wytwarzanie nowych, twórczych zachowań kulturowych"[25]. Miciński natomiast postulował potrzebę nowych i twórczych zachowań, a odpowiedzialnymi za ich kreowanie czynił „inteligentów" i nie było dla niego ważne, czy wywodzą się oni ze szlachty[26] czy z drobnomieszczaństwa[27], choć do jednej i drugiej warstwy społecznej miał sporo zastrzeżeń. Ważniejsza wydawała się poecie indywidualna postawa każdego z osobna członka społeczeństwa, jego ideały, zapatrywania, wzorce i dążenia. Inną sprawą była przyszłość. W wizji Micińskiego (spełnionej? utopijnej?) to lud wiejski i warstwa robotnicza winny zająć miejsce zdegenerowanej szlachty i zmaterializowanego mieszczaństwa („chłop i robotnik stają się latarnikami, zapalającymi nam światła wśród mroku obojętności", Dżdp 50). Nie przez przypadek umieścił Miciński robotników i chłopów obok poetów-wieszczów w jednym z udramatyzowanych rozdziałów *Nietoty*[28]. Małym laboratorium urzeczywistniającym ten projekt stała się w twórczości poety wieś Zakliszczyki z *Xiędza Fausta*, „zelektryfikowana i kształcąca się, patriotyczna i wzniesiona ponad konflikty narodowościowe", w której Praca jest najwyższym dobrem. Za „Ziemię Obiecaną", do której winien podążać naród, pisarz uznaje: „mądrość, pracę i harmonię" (N 88), dodając w innym miejscu, że „jedynie wielka rzecz, która naród zbawia – jest Praca i swobodna, lecz rzetelna Twórczość" (N 354).

W początkach XX wieku następowała, zakrojona na coraz szerszą skalę folkloryzacja kultury narodowej, zapoczątkowana już w romantyzmie. Miciński zdecydowanie opowiadał się za tym procesem, czego dowodem są postaci przedstawione i barwnie opisane w *Nietocie* – Sabała[29] i jego rodzina, Gandara; pisarz „pozwalał" postaciom oczywiście mówić swoim językiem, gwarą podhalańską. Poeta wykorzystywał także „rodzime" mitologie słowiańskie jako materiał do opracowywania szerszych syntez kultur i genealogii Polski „indyjskiej". Miciński był przekonany o istnieniu jednego źródła wszystkich mitów (i religii), co z kolei było źródłem jego synkretyzmu religijnego. Autor hasła *Mit w literaturze* w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* przekonuje,

---

[24] E. Paczoska, *Między dylematami inteligenta a rozterkami mieszczucha*, w: *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000, s. 214.

[25] Tamże, s. 216.

[26] Miciński nie zajmował się raczej w swej twórczości warstwą szlachecką, pozostawał wobec niej neutralny, choć oczywiście nie był bezkrytyczny. Trzeba zauważyć, że ze szlachty wywodziła się część jego „pozytywnych" bohaterów: ksiądz Faust (hrabia Apolinary), książę Jarosław (z *Mené-Mené*); także Wita i książę Józef z *Wity*.

[27] Autor *Nietoty* zdecydowanie odrzuca „mieszczański wzorzec przeżywania świata", gdyż ten wiąże się z „przyjmowaniem gotowych form (obyczaju, moralności, kultury)". Por. E. Paczoska, *Między dylematami inteligenta...*, dz. cyt., s. 224.

[28] Rozdział IV – *Wielka noc u św. Jana*. Czytamy tam: „Robotnicy górują liczbą i zapałem [...]. Chłopi w obudzonej świadomości – obywateli tej ziemi" (N 298). Kilka lat później stwierdza: „Nie zapominajmy, że prawdziwym **bohaterem historii nowoczesnej jest nie tyle artysta Hyperion, ile robotnik w szerokim tego słowa znaczeniu**. Edisson, Darwin, Crookes, Pasteur, ksiądz Loisy, Henry Bergson, Chełmoński, Prus – są robotnikami, jak miliony tkaczy, maszynistów, cieśli". T. Miciński, *V Olimpiada*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 32, s. 671.

[29] Właściwie: Jan Krzeptowski (1809–1894), gawędziarz i pieśniarz ludowy; w młodości zbójnik i kłusownik, następnie przewodnik tatrzański, słynny dzięki barwnym opowieściom zbójnickim i myśliwskim oraz dowcipnym śpiewkom.

że mity etniczne, które Miciński przejmuje i modyfikuje, wywodzą się głównie z mitologii litewskiej i góralskiej[30]. Nie wydaje się to przekonujące, gdyż Miciński „wywodził" swoje mity prosto ze źródła – źródła Ariów, czyli ze wspomnianych Indii. Mitologie litewska i góralska, jeżeli można tu o takich mówić, są dla poety tylko materiałem, z którego korzysta, budując własne, heterogeniczne wizje mitologiczne.

Czym była kultura w wizji Micińskiego? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, przywołajmy słowa badacza pierwszych trzech dziesięcioleci życia Micińskiego. Jerzy Tynecki pisał dużo o wpływie, jaki wywarła na przyszłego poetę matka – Wanda z Pruskich, po mężu Rudolfie – Micińska:

> Tadeusz Miciński schemat jej [matki – M. B.] przeświadczeń jak gdyby rozszerzy: on również **poszukuje optymistycznych wyobrażeń o bycie społeczeństwa w przyszłości**, obciąża je przecież pesymistycznymi konstrukcjami myślowymi, zaczerpniętymi z okresów kryzysowych odległych w przeszłość epok; jest to jednak reakcja na sprzeczność kultury współczesnej[31].

Sprzeczność kultury współczesnej nie zmienia jednak faktu, iż pisarz pragnął „podniesienia" kultury osobistej ludzi, przede wszystkim Polaków. Skoro – co zauważy nie tylko historyk literatury, ale nawet mało zaznajomiony z twórczością poety czytelnik – pisarstwo Micińskiego jest „przeładowane" erudycyjnie, pełno w nim mitów i symboli, nazw oraz nazwisk, tytułów dzieł sztuki (literatura, malarstwo, muzyka), to, jak można przypuszczać, tworzył on z myślą o wyrobionym i „zaprawionym" czytelniku. Odbiorca „wzorcowy" musiałby mieć gruntowne wykształcenie z zakresu filologii klasycznej, orientalistyki, religioznawstwa, ale także nauk przyrodniczych i... okultyzmu. Żal z powodu „słabego odbioru czytelniczego", który wyrażał Miciński we „wstępach" do kolejnych swych książek może tylko potwierdzić te przypuszczenia[32]. Także w samej materii jego dzieł dużo jest walki nie tylko „o Chrystusa", ale i o człowieka z krwi i kości. W wizji Micińskiego **kultura oznacza przede wszystkim kulturę „duchową"**, wyraźnie przeciwstawioną zmierzającej do zmaterializowania życia ludzkiego cywilizacji, którą w *Nietocie* pisarz nazywa „zatęchłą wodą" (N 66). W *Walce o Chrystusa* pisze Miciński o zagrożeniach, jakie niesie ze sobą wszechwładne panowanie „metody naukowej" w badaniach nad religią, mistyką i sztuką[33]. Tym samym młodopolski pisarz wydaje się zapowiadać późniejsze metody badawcze stosowane przez Ericha Fromma (jako krytyka współczesnej cywilizacji przemysłowej i wizjonera tak zwanego „zdrowego społeczeństwa", stwarzającego jednostce szansę autentycznego życia i rozwoju) i Carla Gustawa Junga.

Kultura jest też w pismach Micińskiego przeciwstawiona naturze, będącej dla niego stanem pierwotnego, ale i zwierzęcego egzystowania (w pejoratywnym znaczeniu tego słowa). Nie znaczy to jednak, by Miciński taką naturę odrzucał; jest

[30] Zob. E. Kuźma, *Mit w literaturze*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, dz. cyt., s. 639-640.

[31] J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 80.

[32] „Kilka słów wstępnych" do *Bazylissy Teofanu*, gdzie Miciński pisze: „Niewytrawna krytyka oraz niedbałość publiczna zagłuszyły mój utwór dramatyczny *Kniaź Patiomkin*, poezje *W Mroku Gwiazd* po siedmiu latach nie pokryły nawet kosztu wydania autorskiego, podczas gdy bredy, purchawkowe a pieprzne, rozrzucane są przez wydawców w dziesiątkach tysięcy". Cyt. za: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, tom 2, s. 7.

[33] „**Tryumf naukowej metody w poznawaniu zewnętrznych zjawisk zrodził w szerokich kołach ten obłęd** mniemania, że tą metodą każdy, komu się żywnie spodoba, potrafi wkraczać w najwewnętrzniejsze zjawiska, w tajemnice zagadnienia ludzkiej duszy – niepodległej najbardziej rozwiniętej naukowej technice. Ten **obłęd rośnie aż do rozmiarów niebezpiecznych dla kultury** [...]". T. Miciński, *Walka o Chrystusa...*, s. 128.

ona „bestialskim", aczkolwiek koniecznym etapem, przez który musi przejść „pneumatyk"[34], by osiągnąć Pełnię i zjednoczyć się z Jaźnią. Takim człowiekiem jest ksiądz Faust z powieści pod tym samym tytułem. **Jednakże kultura bez sfery życia codziennego i materialnej podbudowy istnieć nie może**. Ksiądz Faust ostrzega:

> Nie idźcie w mistykę, chyba jeden na milion. Mistyką realności widzialnej i słonecznej żyjmy wszyscy. W mistykę niewidzialności wejść, to znaczy okłamać siebie i innych we wszystkich prawie wypadkach, a w jednym wyjątkowym – znaczy rzucić się w ogień i w lodową głębinę morza. Nie rzucaj się, człowieku, w ogień Mroków, bo nie dał ci Bóg siebie – jeno pola i trud, słońce i chmury, kwiaty i ciernie, dzieci i śmierć, miłość i znękanie, ojczyznę i niewolę, gwiazdy i bezmiary, ale **absolutny Duch pozostanie w ludzkości nieujętym** (XF 356).

Nie zapominając o wpływie romantyzmu polskiego, Wielkiej Emigracji, w której łonie występowały silne tendencje „antycywilizacyjne", możemy wskazać na preromantyka angielskiego, Samuela Taylora Coleridge'a, jako na twórcę – konkurencyjnej wobec Benthamowskiej[35] – teorii, mówiącej o „konieczności ludzkiej samoekspresji w obliczu nowoczesności"[36]. Miciński, podobnie jak Coleridge, opowiada się za „romantyczną wizją ludzkości zdolnej zmierzać do celu, którym jest osiągnięcie duchowej doskonałości"[37]. Micińskiego zalicza się do grona preekspresjonistów, co istotnie znajduje potwierdzenie w pisarstwie poety, ponieważ tak jak ekspresjoniści poeta pragnął „wykorzystać elementy idealistycznej wizji świata (Duch, Wieczność, Absolut) w terapeutycznych programach przemiany historii i współczesnego im społeczeństwa"[38]. Wpisuje się więc Micińskiego w ramy modernistycznych tendencji dążących do odbudowy kultury w czasach jej kryzysu[39].

> Wątkiem konstytutywnym dla konstruowanej przez modernizm filozofii kultury pozostało „przeżycie dwoistości", jak nazwał Artur Górski **konieczność budowy światopoglądu opartego na nieprzezwyciężalnych intelektualnie antynomiach**. Intuicyjne – świadome, naturalne – kulturowe, indywidualne – społeczne; mediatyzacja sprzeczności dokonać się może tylko w indywidualnej biografii[40].

W tym kontekście okazuje się, iż poeta realizuje jedną z odmian indywidualizmu młodopolskiego. Jego zasadniczym rysem jest obrona indywiduum przed roszczeniami scjentystycznych i ewolucjonistycznych teorii, za pomocą których opisywał człowieka pozytywizm. Człowiek stawał się bezwolnym elementem wielkiego organizmu – społeczeństwa, poddającego go rozmaitym „próbom" i ograniczającego jego wolność poprzez system norm, zakazów oraz nakazów. Powszechnie obowiązujące prawidłowości

---

[34] W gnostycyzmie pneumatyk to najwyższy stopień człowieka, wyzwolony z materii, w przeciwieństwie do psychików i najniżej stojących, całkowicie uwikłanych w materię somatyków.

[35] Jeremy Bentham (1748 – 1832) był jednym z głównych Teoretyków liberalizmu. Jako filozof opowiadał się za utylitaryzmem, równością ludzi. Dążył do „największego szczęścia, jak największej liczby ludzi". Co najistotniejsze i jaskrawo rzucające się w oczy, Bentham odrzucał metafizykę, uważając doświadczenie za jedyne źródło zarówno wiedzy teoretycznej, jak i praktycznej. Można to określić jako kulturę „funkcjonalnej użyteczności". Zob. H. Maślińska, *Bentham i jego system etyczny*, Warszawa 1964.

[36] Ch. Jenks, *Kultura*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1999, s. 26.

[37] Tamże.

[38] W. Gutowski, *Wyobcowanie – bunt – ofiara. Z problemów ekspresjonistycznej historiozofii*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 385.

[39] O świadomości kryzysu oraz problemach metodologiczno-terminologicznych związanych z pojęciem „kryzysu" zobacz: J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.

[40] *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*, red. A. Walicki, Warszawa 1983, s. 268.

ewolucyjne były kształtowane przez czynniki biologiczne, a nauka stała na straży społecznego ładu. Odpowiedzią modernizmu na powyższy opis człowieka była:

> [...] **koncepcja jednostki integralnej**, która jest zarazem organizmem biologicznym, istotą społeczną, kulturalną i metafizyczną, posiadającą prywatny zasób emocji i doświadczeń biograficznych, niepowtarzalną i nie poddającą się żadnemu opisowi w kategoriach ogólnych prawidłowości[41].

Koncepcją jednostki integralnej jest u Micińskiego „lucyferyzm chrystusowy" – ideał człowieka „pełnego", zintegrowanego, czy jak chce Wojciech Gutowski „zreintegrowanego". „Lucyferyzm chrystusowy" to połączenie Lucyfera i Chrystusa w człowieku, który dzięki temu zespoleniu staje się „wartościowy kulturotwórczo"[42].

Autor *Nietoty* próbował, tak jak i wielu innych współczesnych mu twórców, ustosunkować się do rodzącej się na początku XX wieku kultury masowej. Jego stosunek do niej był ambiwalentny – od świadomego adaptowania wątków kultury popularnej do niechęci[43] i wręcz sprzeciwu wobec niej. W 1912 roku Miciński nawoływał do uczestnictwa w rodzącej się wówczas machinie masowego sportu:

> Jeździć konno; fechtować się; gimnastyka szwedzka i rytmiczna; nacieranie się co dnia zimną wodą, kąpiele słoneczne [...]. Tworzą się już miasta-ogrody, gdzie człowiek przestanie oddychać zaduchem automobilów i uchroni się przed wrzaskiem gramofonów, które tak popiera **niska kultura tłumów**[44].

Z jednej strony – podobnie jak Jerzy Żuławski[45] – obawiał się powszechnej egalitaryzacji kultury, z drugiej zaś dostrzegał szansę szerszego jej oddziaływania na społeczeństwo oraz możliwość skupienia i zjednoczenia ludzi (w szczególności Polaków). Miciński popiera wszystko to, co może podnieść Polaków na duchu i ciele, dlatego sportowi mówi „tak". Za to ogłupiającemu i trywializującemu życie ludzkie przemysłowi samochodowemu i – co ciekawe – muzycznemu, stanowczo mówi „nie"[46]. „Modernistyczna filozofia kultury eksponowała głównie potrzebę jednostki ewolucyjnej, która jest prawodawcą dla tłumu i projektodawcą dalszego rozwoju kultury"[47]. Środki artystycznej ekspresji, którymi Miciński atakował czytelnika swych dzieł, stanowią mieszaninę rozmaitych stylów – od patetycznych i podniosłych, po te rodem z romansów bulwarowych, jak narracje zastosowane w *Nietocie*[48]. Taka praktyka jest, przy całym złożonym literackim rodowodzie, wyrazem także wstrząsowego

---

[41] Tamże, s. 269.
[42] Zob. tamże, s. 270.
[43] Jarosław, bohater *Mené-Mené*, pali w piecu książki. Zaczyna od „romansu nudnego", po czym wrzuca do pieca następne, konkludując: „Co za bezczelność tych pismaków smarować swoje niezajmujące opowiadania, nudne samoanalizy, niedowcipne miłostki, socjalne elukubracje, lukrowane fantazje... **Pchły ziemne, żyjące na karkach głupkowatej trzody... To jest sztuka – a to publiczność**..." (M 155).
[44] T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 24. Cyt. za: J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970, s. 25.
[45] Konsekwentna antyutopia Żuławskiego, *Trylogia księżycowa*, ukazuje zagładę kultury w procesie powszechnej egalitaryzacji. Zob. *Zarys dziejów...*, s. 270.
[46] Podobnie do spraw podchodził, kilka dziesięcioleci po Micińskim, przywoływany już w tej pracy, Denis de Rougemont, który w *Udziale diabła* pisał o muzyce emitowanej przez radio, jako o „ogłupiającej kakofonii, przerywanej napuszonymi i natarczywymi reklamami...". Zob. D de Rougemont, *Udział diabła...*, s. 55–56.
[47] *Zarys dziejów...*, s. 271.
[48] O poetyce zob. M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji (o prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.

(i przeczuwanego) kataklizmu, jaki miał nadejść za kilka lat – Wielkiej Wojny, na którą Miciński czekał „z utęsknieniem" i entuzjazmem[49].

Ksiądz Faust podkłada minę pod pruski pociąg wojskowy[50], w którym znajdowali się także Polacy, zaś czyn ten zostaje określony jako „naturalny protest przeciw imprezie żelaznego buta, miażdżącego kulturę" (XF 308). Wojna – „niszczyciel" kultury; ale co z Heraklitejską maksymą: „wojna jest miarą wszechrzeczy"?[51] Jak wytłumaczyć, entuzjastyczny wręcz, stosunek pisarza do wojny? W wydanej w 1910 roku książce *Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości*, dawny mentor Micińskiego, Wincenty Lutosławski, pisał: „Ludzie wyzuci z uczuć narodowych, mogą dziś marzyć o wielkim pokoju; ci zaś, co z panującego porządku rzeczy są niezadowoleni, muszą swe nadzieje pokładać na wojnie"[52]. Miciński z „panującego stanu rzeczy" zadowolony z pewnością nie był i wojny oczekiwał[53]. Ale nie był w swych oczekiwaniach odosobniony. Lutosławski dodaje: „Choć od trzydziestu lat panuje pokój w Europie, to pokój ten pełen jest zapowiedzi wojny, i wojna jest przez wszystkich oczekiwana"[54].

Jeden z interpretatorów stwierdza, iż „według Micińskiego globalny kryzys kultury na przełomie wieków uwypuklił bezużyteczność rozwiązań proponowanych przez pozytywistyczną naukę i ortodoksyjną religię"[55], co doprowadziło go do stworzenia alternatywnej wizji kultury, którą badacz jego twórczości określa mianem „kontrkultury", ponieważ nie mieściła się ona w granicach właściwej „kultury"[56].

Myśli Micińskiego nie zostały wyłożone w sposób systematyczny, jego dzieła to nie traktaty filozoficzne, ale wytwory sztuki, w których „pojawiają się wypowiedzi różnych osób i nie każda z nich wyraża stanowisko pisarza"[57]. Wyrazicielami poglądów jego samego lub bliskich mu myślicieli są choćby w *Nietocie*: Ariaman (*porte-parole* pisarza), Mag Litwor (duchowa „emanacja" Ariamana), mędrzec Zmierzchoświt, Król Włast oraz kilka innych postaci, pojawiających się epizodycznie; w *Xiędzu Fauście* to: ksiądz Faust, Piotr oraz Imogena (prowadzący ze sobą nieustanny dialog „racji"); w *Wicie* zaś: Wita, książę Józef, Denys Szczerbina, rycerz Mohort. W *Mené-Mené*: Jarosław (z pewnymi zastrzeżeniami).

---

[49] Zob. J. Ławski, *Pszenica i kąkol. Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny"*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, dz. cyt., s. 478-479.

[50] „Świadomość militarystyczna" to jedna z bardziej charakterystycznych cech literatury między rewolucją 1905 roku i wojną rosyjsko-japońską a wybuchem I wojny światowej. Miciński z roku na rok coraz bardziej „militaryzował" swe pisarstwo. Zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *„Homo militians" i „homo faber". O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*, w: tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 133.

[51] Wiadomo skądinąd, że Miciński znał i podziwiał filozofię Heraklita, tłumaczył go nawet na polski.

[52] W. Lutosławski, *Likwidacja militaryzmu przez zasadę narodowości*, w: Z. Kuderowicz, *Polska filozofia pokoju. Historia idei pokoju w kulturze polskiej do 1939 roku. Aneks: teksty źródłowe*, Warszawa 1992, s. 117.

[53] Edward Kozikowski (1891–1980) – wówczas początkujący poeta, wspomina, że Miciński miał jakoby szczycić się tym, że udało mu się przewidzieć Wielką Wojnę. Na dowód tego powoływał się na odpowiedni ustęp *Xiędza Fausta*. Zob. E. Kozikowski, *Tadeusz Miciński*, w: tegoż, *Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych*, Kraków 1961, s. 28.

[54] W. Lutosławski, *Likwidacja militaryzmu...*, dz. cyt., s. 118.

[55] W. Gutowski, *Wyobcowanie – bunt – ofiara...*, dz. cyt., s. 397.

[56] W. Gutowski mianem kontrkultury określa „fakty i zjawiska, które wyraźnie nie mieszczą się w paradygmacie danej kultury, lecz próbują wejść w jej obszar, uzyskać społeczne znaczenie". W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa – Poznań 1980, s. 156.

[57] A. Nowicki, *Tadeusz Miciński i wiele Polsk*, w: T. Miciński, *Nietota...*, wyd. cyt., s. 391.

Ksiądz Faust w Messynie przemienia się z „człowieka kultury” w „człowieka... natury”. Czy aby na pewno?

Nie byłem już księdzem – nie byłem jasnowidzącym, który widzi światło zza mroków – **nie byłem człowiekiem kultury**.

Furia rozogniła się we mnie czarną błyskawicą. Wbiwszy pastorał w ziemię, jak lancę, uderzyłem niedźwiedzia młotem, miażdżąc kości nosowe i przewracając go, wściekłym uderzeniem rozmiażdżyłem mu kręgosłup (XF 138).

Człowiek natury, tak jak go przedstawia Miciński, nie może być „poczciwym dzikusem” Rousseau; to nie stan pierwotnej dobroci, lecz dzikiej, nieokiełznanej zwierzęcości wiąże go ze światem. Piotr stwierdza:

Przypuśćmy cud, że ożyję, tj. że będę uwolniony. Wejdę z impetem do **kultury, która umie wymordować naród** w bitwach gigantycznych, ale dotąd chemicznie nie stworzyła ameby (XF 253).

Nieco dalej następuje przywołanie człowieka pierwotnego, „praszczura dzikiego w puszczach”. „Dziki człowiek” znajdował się w lepszej sytuacji, niżeli człowiek współczesny, „homo modern”, a to dlatego, iż obcował – jakby powiedział uczeń Micińskiego[58] – z „Tajemnicą Istnienia”, z metafizyką. Prócz tego, daleko było „dzikiemu człowiekowi” do zauważanej już przez Micińskiego apokaliptycznej „automatyzacji ludzkości” („inni czekali na swą śmierć, **jak automaty**. Inni, jak twarde posągi”, N 353), której prorokiem został później Witkacy. Symptomem współczesnych czasów staje się dla poety „upokarzanie się przed automatem przeciętnej pospolitości”. To właśnie – jak pisze Miciński – „w naszych europejskich duszach się dzieje” (M 258). Człowiek pierwotny, pozbawiony zdobyczy współczesnej nauki i techniki, pozostawał w kontakcie z Bogiem:

Ten Bóg – przytulał duszę **dzikiego człowieka** po śmierci. Nas nie przytuli nikt, chyba robak w brudnej ziemi, albo w najlepszym razie – ogień w krematorium (XF 253).

Miciński nie kwestionując zdobyczy nauki, zwłaszcza teorii ewolucji Darwina[59], nie godzi się jednak na „zoologiczny pogląd na człowieka”. „Mistyczna moc” – cokolwiek miałoby to oznaczać (a oznacza oczywiście metafizyczność człowieka) – jest dla niego „głębszą” wartością lub jakością (XF 258). Tym razem odpowiednie passusy każe Miciński wypowiedzieć Imogenie:

Mistyczną głębią żyjmy, jak przecudownym źródłem, ale odmiećmy z brzegów tej cysterny pył, pajęczynę, trujące zioła – i niegodziwe larwy, zrodzone przez mózg ludzki: fanatyzm kleru, fanatyzm wolnomyślicieli. **Odrzućmy głaz intelektualizmu**. Za wytryskiem tych źródeł pójdą **moce kultury** (XF 258).

W ten oto sposób, pomimo iż sam bezwiednie popada w skrajności i wewnętrzne przeciwieństwa, Miciński opowiada się za unikaniem wszelkich typów fanatyzmu. Za-

---

[58] Chodzi oczywiście o Witkacego. M. Jastrun nazywa Micińskiego „poprzednikiem i mistrzem” Witkacego, darzącego go „uwielbieniem”. Ponadto dodaje Jastrun: „tłumaczył [Miciński] bezpośrednio sny genezyjskie wielkiego romantyka [Słowackiego] na swoje **wizje w na wpół absurdalnej *Nietocie***”. Nazywa także Micińskiego „najbardziej szalonym ze wszystkich twórców Młodej Polski”. Cyt. za: M. Jastrun, *Witkacy*, w: tegoż, *Eseje*, Warszawa 1973, s. 331, 339. Zob.: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1972.

[59] O adaptowaniu i modyfikacjach darwinizmu zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 31-34.

równo wojujący teizm, jak i ateizm, są dla niego godnymi ubolewania przejawami ludzkiej pychy i głupoty. Poeta występuje tu „jako jeden z niepowołanych, ani przez zaufanie Kościoła, ani przez Wolnomyślicielstwo urzędowe" (WCh 14). „Wnętrza Ziemi" (WCh 7) – to u Micińskiego synonim „umysłu"[60], w którym zawiera się odrzucony przezeń „ciasny krąg fizjologii jelit i mózgu" – są przeciwieństwem metafizycznych tendencji epoki, broniących się przed tendencjami innymi, i równie silnymi – materialistycznymi („straszne, głuche, bez wyjścia więzienie materializmu", N 356). Pisarz, idąc za Bergsonem, na którego się często powołuje, intelektowi przeciwstawia intuicję, „działającą bez przestrzeni i bez czasu" (WCh 3). Warto zauważyć, że nie było to ujęcie zbyt oryginalne. Już w 1894 roku Władysław Mieczysław Kozłowski (1858–1935) pisał:

> Daremna rzecz: moralności nie można zbudować na darwinizmie, tak samo jak nie można wysnuć ideałów przyszłości z porównania społeczeństwa do zwierzęcia, ani wyprowadzić praw obywatelskich z teorii atomistycznej[61].

Dokonuje się tedy na kartach dzieł Micińskiego obrona „kultury tysiącletniej narodu" (WCh 109) przed zakusami „samozwańczych megalomanów" (choćby: Niemojewskiego jako autora *Boga Jezusa*). Na tę kulturę składa się wedle niego dziedzictwo chrześcijańskie, współtworzone przez symbole oraz prawdy znajdujące się pod szczególną ochroną świętości i „tajemnicy", których w żaden sposób nie wolno kalać.

Pisarz aranżuje sytuacje dialektyczne bądź agoniczne, wyrażając w nich swój stosunek do otaczającego świata, będącego dlań ścieraniem się różnorodnych „racji". Owa opozycyjność zakłada istnienie prawdy w „rozproszeniu". Dwaj dyskutanci (postacie powieściowe) wyrażają „prawdę", która ponadto jest prawdą „żywą", gdyż wciąż się „stającą" – w dyskusji i sporze. Co ciekawe – w *Walce o Chrystusa*, tekście „odautorskim" i z pozoru jednoznacznym ideowo, „zacierają się – jak zauważa Tomasz Lewandowski – nieustannie granice między tym co akceptowane i tym co podlega zakwestionowaniu"[62]. Wynika to z faktu nieustannego cytowania i kryptocytowania, tak, że w pewnych momentach czytelnik może nie być do końca pewien, z którymi z przytaczanych lub referowanych poglądów Miciński się utożsamia lub chociażby tylko solidaryzuje.

3. Utopia

Jerzy Szacki w swych *Spotkaniach z utopią* zwraca uwagę na to, że „utopia stała się nie tylko gatunkiem literackim, ale i stylem myślenia"[63], natomiast „słowem utopia określa się też często wszelkie wizje lepszego społeczeństwa niezależnie od tego, jakie były czy też są szanse na ich realizację"[64]. Posługując się terminologią Szackiego, możemy uznać Micińskiego za twórcę tak zwanych „utopii heroicznych", które

---

[60] Uderzające jest nagromadzenie wyrażeń „wnętrza ziemi" i „umysł". Tylko na jednej stronie (3) *Walki o Chrystusa* pierwsze z nich pojawia się cztery, a drugie siedem razy.

[61] W. M. Kozłowski, *Postęp i wsteczność*, „Ateneum" 1894, t. 1, s. 225. Cyt. za: S. Jedynak, *Etyka polska w latach 1863–1918*, Warszawa 1977, s. 199.

[62] T. Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 238.

[63] J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 11.

[64] Tamże, s. 21.

„łączą marzenia z programem i nakazem działania"[65]. Utopie heroiczne dzieli się na utopie zakonu i utopie polityki – jedne i drugie projektuje Miciński na kartach swych powieści, a także publicystyki. Nie występują one w „czystej" postaci, przenikają się i zazębiają ze sobą[66]. Utopię zakonu widzimy w „Turowym Rogu – klasztorze bez reguły innej niż wewnętrzna prawda", w którym to religia ma tylko jeden dogmat, mianowicie „Słońce Wewnętrzne" (N 231). Poza tymi nieco „mglistymi" sformułowaniami odnajdziemy też kilka „konkretów":

> Tu [w Turowym Rogu – M. B.] schodzą się i żyją wielcy uczeni, tworząc lub apercypując traktaty, podziwiane potem w nauce; powieściopisarze idą tu do źródeł języka i w nowej głębinie oglądają myśli, które ich dziełom dadzą trwanie dłuższe, niż marna sława dzisiejszego dnia (N 231)[67].

Nie sposób nie odnieść wrażenia, że w drugiej części wskazanego tekstu Miciński mówi (przekornie? naiwnie?) o nikim innym, jak o samym sobie[68]. Co do samej idei zakonu, to Miciński miał być jakoby autorem „reguły" tak zwanego „Zakonu braci słonecznych", powstałego po 1905 roku, „luźnego" stowarzyszenia, o którym pisał Franciszek Siedlecki (1867–1934)[69]. Naczelną zasadą zakonu uczyniono miłość, a cel, który obrano, Siedlecki określa jako:

> [...] reorganizację duchowego życia w sobie, w swoim otoczeniu i w społeczeństwie, odnajdywanie własnych duchowych dróg Polski i na tym tle zrewolucjonizowanie jej form umysłowych, społecznych i narodowych[70].

Reminiscencje istnienia organizacji odnajdujemy w powieści *Mené-Mené*, gdzie jeden z bohaterów proponuje Jarosławowi „zawiązanie zakonu wolnych latawców" (M 196), a także dwa razy w *Wicie*: we wspomnieniach Kambiłowa, założyciela „Bractwa Pracy", którego jednym z głównych założeń było „tworzenie jedności słowiańskiej" (W 124), oraz w słowach d'Arżanowa: „Kronikarz naszego rodu mówi, że tworzyliśmy zakon Braci Słonecznych!" (W 136).

Literatura przełomu wieków scenerię utopijnych marzeń najchętniej umiejscawiała w Tatrach. Także Miciński, idąc wzorem Stanisława Witkiewicza i jego słynnej podówczas „tatrzańskiej" książki *Na przełęczy*, wyróżnia Tatry w sposób szczególny, poddając je mityzacji i sakralizacji[71]. Najważniejszą rolę odgrywają Tatry w *Nietocie*, która jest ich „księgą Tajemną", ale także w pozostałych powieściach, szczególnie w

---

[65] J. Pieszczachowicz, *Utopia, antyutopia*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, s. 1155. Por. M. Dybizbański, *Futurologia romantyczna*, Kraków 2005.

[66] Tamże.

[67] „Bractwo, mające dla siebie magiczne zaklęcie: Polska" (N 231), które pisarz opisuje w *Nietocie*, ma swe literacko-filozoficzny pierwowzór w *Gargantui i Pantagruelu* Rabelais'go

[68] Autoironicznie, ale być może także krytycznie wobec środowiska zakopiańskiego. Miciński publikacją *Nietoty* wywołał skandal, posądzono go – niebezpodstawnie – o przedstawienie w krzywym zwierciadle rzeczywistych osób, w tym Witkiewicza (zarówno ojca, jak i syna, odpowiednio jako: Mędrca Zmierzchoświta i księcia Huberta) i siostrę Witkiewicza (ojca) – Mery Witkiewiczównę (Wieszczka Mara). Por. S. Pigoń, *Niesamowite spotkania literackie*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964.

[69] W artykule *Zakon braci słonecznych* („Wiadomości Literackie" 1925, nr 12).

[70] Tamże. Cyt. za: J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, dz. cyt., s. 299.

[71] Zob. J. Kolbuszewski, *W kręgu „Nietoty"*, w: *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, Kraków 1982. Miciński nazywa Tatry „Odzyskanym Rajem", w nich „bowiem człowiek może wrócić do swego jestestwa i zrozumieć się, jako władca przepaści swego przeznaczenia" (N 232).

Wicie, mamy z nimi do czynienia. Sam o sobie Miciński powiada: „byłem jakby łożyskiem, przez które płynęły źródła z Tatr”[72]. Zarówno Tatry, jak i Bałtyk, są dla Micińskiego symbolami Polski, polskością samą. Polskie góry stają się nicią łączącą nas z Indiami. Jak pisze monografista:

> Tatrom przypadła rola spolonizowania egzotycznej obcości orientalnego mitu i powiązania go z hasłem walki o nasze narodowe wyzwolenie, dlatego pisarze wyeksponowali kompleks kulturowych podobieństw tych dwóch obszarów: gór Wschodu i Polski tatrzańskiej. Miciński już na pierwszej stronie swej *Nietoty* postawił znak równości: >>Tatry – Himalaje<<; dokonując symbolicznego zbratania tych obszarów i spajając metafizycznym mostem kulturę Orientu i kulturę polską – także za pośrednictwem toposu świętej góry[73].

Chciał Miciński uczynić z Tatr coś na kształt fundamentów, które posłużyłyby „do wzniesienia na szczytach Łomnicy kościoła Zjednoczonej ludzkości” (Dźdp 54). Pisarz żyje, „karmi się” swoją ideą, swym – jak powiada badacz – „modyfikatorem myślowym”, którym jest dla niego „lucyferyzm chrystusowy”[74], czyli pragnienie zespolenia obydwu pierwiastków w jedynie możliwym bycie – w człowieku. Niewątpliwie można więc uznać Micińskiego za utopistę[75]. Jego modyfikator myślowy podlegał czasem – jak wykazał autor tego określenia – degradującej ewolucji[76]. Ewolucja owa (czy też „modyfikacja modyfikatora”) przebiegała według interpretatora w sposób następujący:

1) głębia i wieloznaczność pierwszej rewelacji (tom poezji *W mroku gwiazd*),

2) „przepisanie” jej na „*quasi*-dyskursywny, w istocie symboliczno-wizyjny program odnowienia, rekreacji kultury i historii (*Do źródeł duszy polskiej*)”,

3) następnie „wizyjna szata nie jest w stanie ukryć tego, iż w istocie >>głębinne<< znaczenie zmieniło się w społeczno-polityczną utopię” (*Xiądz Faust*),

4) uświadomienie przez Micińskiego utopijności swych projektów, z którego rodzi się ostatnia powieść *Mené-Mené-Thekel Upharisim!...* i jej „regresywne”, „pełne opozycji przesłanie”[77].

Nie zmienia to jednak faktu, że *ideé fixe* Micińskiego pozostawała wciąż taka sama. „Lucyferyzm chrystusowy” zaprzątał myśli poety (a raczej „ideologa jedności słowiańskiej”[78], bo przemienił się w niego w ostatnich latach swego życia) do końca jego dni. Rodzi się więc pytanie: czy wizja kultury Micińskiego była wizją „uprosz-

---

[72] List do Stanisława Witkiewicza z 11. IV. 1910, w: *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, opr. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1969/11, s. 120.

[73] J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1999, s. 66. Topos realizują hinduska góra Meru i tatrzański Giewont.

[74] „Modyfikator myślowy” to pojęcie ukute przez J. Ławskiego, który stwierdza: „Miciński, jak i jego mityczni protoplaści-wieszcze, myślą w ten sposób, iż ich wyobrażenia świata (na mocy wiary, wizji, decyzji intelektualnej) kształtuje zawsze, mimo mnogości odwołań mitycznych oraz wielowątkowości idei, nadrzędny **modyfikator myślowy / wyobraźniowy**”. J. Ławski, *Pszenica i kąkol. Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, dz. cyt., s. 444.

[75] „Utopistą byłby tedy każdy, ktokolwiek ma jakiś wielki ideał i stawia sobie cel dalekosiężny”. J. Szacki, *Spotkania z utopią...*, s. 22.

[76] J. Ławski, *Pszenica i kąkol...*, s. 444 i nast.

[77] Tamże, s. 445. Gutowski natomiast stwierdza, że w „dramatach i powieściach wizje poety nie ulegają jeszcze redukcji i uproszczeniu”. Zob. W. Gutowski, *Wstęp* do: T. Miciński, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 14.

[78] Tamże, s. 15.

czoną"[79]? W obrazach Niemców i Niemiec – niewątpliwie tak[80], co potwierdzają dobitnie na przykład jednoaktówka *Mściciel Wenety* i dramat *Królewna Orlica*, powstałe w czasie Wielkiej Wojny[81]. Nieco inaczej sprawa wygląda z relacjami Rosja – Polska, choć i tutaj bardzo często zdarza się pisarzowi popadać w schematyzm[82].

Społeczno-polityczna utopia ukazana w *Xiędzu Fauście* zdaje się szczytem optymistycznych projektów[83]. W kluczowym, ostatnim rozdziale, który ma być swoistym katharsis[84] dla bohaterów powieści, jak i jej „modelowych" czytelników, Miciński ukazuje trzy drogi/źródła, w których widzi możliwość odrodzenia Polski, nie tylko w znaczeniu politycznym, ale i mentalno-świadomościowym. Przedstawia tu trzech Magów: pierwszy z nich „był z Indii", drugi – „zachodnioeuropejski", trzeci zaś to „Król Duch narodu polskiego" (XF 333). Zsyntetyzowanie tych trzech źródeł – Indii, Europy Zachodniej i tego, co najlepsze w kulturze polskiej, miałoby przynieść wymierne efekty, skorzystałaby na tym i Polska, i Europa. Indie są dla pisarza – jak już wspominaliśmy – kolebką, kulturą-źródłem, z którego tylko krok do osiągnięcia Jaźni. Europa Zachodnia to przede wszystkim nauka, zdobycze współczesnej techniki, na które był Miciński szczególnie wyczulony, przyjmując je z wielkim entuzjazmem, co poświadcza duża ilość zdań na ten temat porozrzucanych na kartach jego powieści. Trzeci Mag, „Król Duch narodu polskiego", jest wynędzniały i posępny, z połamanymi, „wytlałymi" skrzydłami. Lecz to właśnie w tym „wędrowcze", jak określa Króla Ducha autor *Xiędza Fausta*, „zadziwiała młodzieńcza wieczność". On okazuje się przyszłością „ludzkości całej pojednanej w braterstwie" (XF 345). Jeśli nie ludzkości, to przynajmniej Polski i Europy – bo to było dla pisarza najistotniejsze, tym bardziej, że już w *Nietocie* Mag Litwor chce „łączyć Indie z wiedzą współczesnej Europy" (N 238). Na ostatniej stronie tej powieści Miciński wskazuje na to, czym on sam będzie się zajmował w dalszej twórczości: „...muszę ogarnąć potężną wiedzę

---

[79] W. Gutowski w artykule *Stereotyp Niemców i Niemiec w twórczości literackiej i publicystyce Tadeusza Micińskiego* stwierdził, że w ostatnich latach swej twórczości „pisarz umacniał – za cenę uproszczonej wizji kultury – opozycję między obrazem zdemonizowanego wroga a >>świętą, wieczną Polską<<". W. Gutowski, dz. cyt., w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*, dz. cyt., s. 378.

[80] Zob. tamże. Także Lutosławski zaznacza, że „najwięcej nienawiści wywołali swymi zaborami Prusacy..." (W. Lutosławski, dz. cyt., s. 118). Jednakże Miciński czyni pewne wyjątki. Najczęściej kiedy chce podać przykład „szlachetnego Niemca", wymienia Nietzschego lub Beethovena. Innym Niemcem, którego pisarz darzy szczególnym szacunkiem, jest zoolog i ewolucjonista Anton Dohrn (1840–1909). T. Miciński, *Niemiec i Rosjanin*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910 nr 16, s. 318.

[81] T. Wróblewska ustala orientacyjną datę powstania *Mściciela Wenety* na 1916 r., zaś *Królewna Orlica* pisana była między 1915 a 1918 rokiem. Zob. *Nota wydawcy* do: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, tom 4, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1984, s. 86-90, 146-153.

[82] Zob. W. Gutowski, *Stereotyp Niemców...*, s. 372.

[83] Z. Kuderowicz pisze o wyzwalaniu się Micińskiego od utopijności, o czym ma świadczyć ewolucja światopoglądu Micińskiego wyrażona w *Xiędzu Fauście*. Powieść ta ma jakoby ilustrować tendencję „wyzwalania się od myślenia utopijnego i wykraczania poza alternatywę: pesymizm czy utopia". Nie wydaje się to jednak wnioskiem trafnym. *Xiądz Faust* to szczyt myślenia utopijnego, wyrażony wszakże w sposób wysoce artystyczny, co podnosi jego rangę i tuszuje oczywistość utopii. Zob. Z. Kuderowicz, *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław – Kraków 1980, s. 97. Zob. też: J. Ławski, *Erudycja – indywiduacja – inicjacja, O „Xiędzu Fauście" Tadeusza Micińskiego. Tezy o powieściowej wyobraźni*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003, s. 160.

[84] Pojęcia katharsis używam tu w szerszym, psychologicznym znaczeniu, które oznacza wyładowanie tłumionych emocji, pozwalające rozładować napięcie wywołane frustracją.

Zachodu", lecz dodaje, że tym więcej powinien „wchłonąć mistycznego światła z granitowych świątyń w Rameszwaram i Krzyżtoporach" (N 362).

„Wizyjna szata" przesłaniająca utopię polityczno-społeczną zawartą w *Xiędzu Fauście*, w istocie jest poprzecierana i podziurawiona. „Lucyferyzm chrystusowy" podporządkowany zostaje swoiście pojętemu patriotyzmowi, zaś metafizyka, wcześniej mająca więcej autonomii (*Nietota*), łączy się w *Xiędzu Fauście* z perswazyjną wizją Micińskiego, wizją, która nosi wszelkie cechy doraźnych i politycznych rozwiązań. Czytelnika powieści z drugiej dekady XX wieku raziły z pewnością częste naiwności oraz przesadne „optymizmy" jej autora. Micińskiego natura „Noctambula"[85] kazała mu przeto dla równowagi, zaraz po utopistycznych wizjach, kreślić pesymistyczne obrazy i sądy. Ksiądz Faust, jak przystało na kaznodzieję, mówi:

> Na górze Taboru stoimy – tu grota z narodzonym Młodym Bogiem w nas. Mamy go bronić. Słyszycie atak na tę górę? Szatan wjeżdża na olbrzymim stadzie trzody chlewnej, mamutów rozwścieklonych i bestji, jakich oko ludzkie nie oglądało. Bo **któż zbadał piekło i kałuże ludzkości?** (XF 365).

„Kałuże ludzkości" są integralną częścią życia na ziemi, przenikają świat. Dlatego Szczerbina z *Wity* może ze spokojnym fatalizmem przyznać: „(...) świat nie jest ewangelicznie prosty: zatem musimy budować również na ujemnych złożonościach natury i człowieka" (W 16). I bohaterowie powieści Micińskiego budują ten złożony świat, który nie znajduje się być może „poza dobrem i złem", ale nie jest też ani jednoznacznie „dobry", ani jednoznacznie „zły"[86].

4. Katastrofa albo... przemiana?

Projekt przeobrażenia Polski, a w dalszym planie – całej ludzkości, Miciński odsuwa w bliżej nieokreśloną przyszłość, nie wiążąc go ściśle z sytuacją bieżącą oraz z oczekiwaną, a zarazem najważniejszą w owym czasie nie tylko dla niego sprawą odzyskania przez Polskę niepodległości, całkiem realnej w momencie wybuchu Wielkiej Wojny.

W 1907 roku ukazuje się broszura zatytułowana *Życie Nowe*. Jest ona jedną z wyrazistszych artykulacji pomysłów pisarza na to, jak miałaby wyglądać Polska za kilkanaście, może kilkadziesiąt lat. Jeśli mielibyśmy odnieść wizję przyszłości, którą kreował Miciński do czegoś podobnego i równie optymistycznego, to nasuwa się zaraz „wizja szklanych domów" z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego[87]. W swym projekcie „Nowego Życia" Warszawę chciał Miciński „zbudować od fundamentów", ponieważ, jego zdaniem, „niegodna jest być nie tylko stolicą Polski, ale nawet grodem koczującej Ordy"[88]. Nie wiedział Miciński, że jego życzenie spełni się prawie

---

[85] Chodzi tu o zwyczaj Micińskiego pisania bez światła w nocy, pisarz sam siebie nazwał „Noctambulem" w ironicznym wierszyku-liście skierowanym do Mery Witkiewiczówny. Zob. *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*...., dz. cyt., s. 121.

[86] Kuderowicz konkluduje: „Jeśli bowiem we współczesnej epoce panoszy się zło, a konflikty i sprzeczności rozpalają ludzkie namiętności, to **spodziewany przyszły ustrój opierać się będzie na powszechnym braterstwie, integracji społecznej i narodowej solidarności.** W marzeniu o idealnym, oczekiwanym ustroju zawarty jest element utopii, gdyż ideał stanowi przeciwieństwo i kontrast wobec aktualnej, krytykowanej, potępianej rzeczywistości społecznej. Z tego powodu można powiedzieć, że Miciński nie wyzwolił się w pełni z myślenia utopijnego". Cyt. za: Z. Kuderowicz, *Artyści i historia...*, dz. cyt., s. 96.

[87] Por. J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej...*, dz. cyt., s. 41.

[88] T. Miciński, *Życie Nowe*, Warszawa 1907, s. 8. Cyt. za: jw., s. 23.

czterdzieści lat później, lecz odbudowana „od fundamentów" stolica, nie będzie wyglądać tak, jak by sobie tego życzył:

> Gdyby można Warszawę zmieniać jak we śnie, należałoby zostawić tylko fabryki, kościół Św. Krzyża, uliczkę Św. Jana, Zamek, posąg Kopernika, zagęstwie wspaniałych topól w Łazienkach.
>
> Na miejscu domów bez stylu i zaludnionych jakimś niedorzecznym mrowiem – wybudować Propileje bogów, olbrzymie Uniwersytety, nieprzebycie wspaniałe hale targowe – mnóstwo małych domków w zielonej puszczy dębów i jodeł, a pośrodku wielką świątynię Perkuna-Chrystusa.
>
> Wisłę zaś pogłębić tak, aby nadjeżdżały wielkie morskie okręty. I naturalnie inna rasa – rządzona prawami surowymi jak śmierć i radosnymi jak zorza[89].

Gdyby Micińskiego uczynić naczelnym architektem wolnej Polski, to wyglądałaby ona doprawdy niesamowicie (tak jak i świat poetycki jej autora). To, co bywało utopią dla ludzi żyjących na przykład w XIX wieku, niekoniecznie musi nią być w wieku XXI. Zdając relację z V letniej Olimpiady odbywającej się w Sztokholmie Miciński, jako korespondent „Tygodnika Ilustrowanego", pisał:

> Jeśli jest w człowieku pęd ku coraz to głębszej, ku coraz wyższej, ku coraz piękniejszej zjawie swego jestestwa – pójdzie za tym **rozwój techniczny, dobrobyt robotnika, wolność słowa i braterstwo ludów**[90].

Oto, z pewnością niepełna, lista marzeń Micińskiego. Rozwój techniczny przewidzieć nietrudno, zwłaszcza patrząc na nowe wynalazki (to nimi poeta był szczególnie zafascynowany, często umieszczając je w swych powieściach). Z kolei sytuacja i rola robotników systematycznie się podnosiła; na początku XX wieku robotnicy nie pracowali już w tak niewolniczych warunkach, jak to miało miejsce w połowie XIX wieku. „Wolność słowa" – z tym nieco gorzej. Po rewolucji 1905 roku cenzura nie była już tak totalna, można było – do pewnego stopnia – mówić o wolności słowa. Lecz porównując sytuację z 1912 roku z tą z początku XXI wieku, można wyrazić pogląd, że pragnienie Micińskiego wydaje się być spełnione. Inaczej z braterstwem ludów, choć oczywiście, jeśli uznać Unię Europejską za realizację czy odmianę pewnej wizji „braterstwa ludów", to spełniły się marzenia poety. W *Wicie* Miciński prorokował: „Jeszcze może jaki Dżyngis-han nastąpi na gardło Europie – i zatęskni ona do wielkich misteriów Braterstwa" (W 105). Lecz chodziło mu bardziej o braterstwo ludów słowiańskich, z Rosją włącznie. W ten sposób jego pragnienie wciąż pozostaje w sferze utopii. Jednak Miciński nie tracił nadziei, pisząc:

> Narody zmieniają się i przeobrażają do niepoznania. Wystarczy łoże paralityka polskiego wyprowadzić na słońce. Jak słońce po 8 minutach zabija bakterie, tak u nas, gdy słońce błyśnie, w lat kilka – po kilku wolnych oddechach – nabierzemy społecznego zdrowia: **nie będzie rzezimieszków, analfabetów, przekupstwa, szkalowania, egoizmu, snobów bogatych i niedołęstwa, które z życia polskiego utworzyło Ghetto wśród kulturalnej Europy**[91].

Analfabetów w dzisiejszych czasach możemy szukać ze świecą, lecz reszta niepożądanych person i przywar, znajdująca się na powyższej liście, wciąż ma się w kraju nad Wisłą bardzo dobrze. Miciński po 1910 roku z coraz większą apodyktyczno-

---

[89] Tamże.

[90] T. Miciński, *V Olimpiada*, „Tygodnik Ilustrowany", 1912, nr 32, s. 670.

[91] Tamże, s. 671.

ścią wskazuje Polakom drogi odrodzenia narodowego, nie tylko w sensie odzyskania niepodległości, ale przede wszystkim w wymiarze etycznym i kulturalnym. Jako że sam jest maksymalistą, doradza nieustanne dążenie do maksymalizmu, odrzucanie półśrodków w drodze do celu. Zaleca rodakom:

> Wybić wrota żelazne i wejść w ogromny trud, bez frazesów, bez liryzmu, bez sentymentów, bez ofiarowywania 10 armatek, gdy **należy dać wszystko!**
>
> Lecz zarazem bez łamania sobie skrzydeł. A wtedy **powiemy jeszcze słowo Polaka – narodom europejskim i przyszłej kulturze całej ziemi**[92].

Miciński wierzył w możliwość zakopania przepaści cywilizacyjnej i kulturalnej między skrępowaną i zniewoloną podówczas Polską a rozwijającym się Zachodem. Lata bezpośrednio poprzedzające wybuch I wojny naznaczone są wzmożonym wysiłkiem Micińskiego, który pisze i publikuje więcej niż przedtem; większą rolę odgrywa wówczas w jego twórczości proza i publicystyka. Ta ostatnia zdominuje ostatnie lata życia. Pisarz odczuwał przełomowość chwili, przeczuwał kres „starego świata" i porządku, który wiązał się jeszcze z Kongresem Wiedeńskim. Symptomatycznym rysem jego twórczości z tego okresu jest rehabilitacja ciała:

> Doprawdy szkoda czasu na gnuśne wywczasy, można go zużyć na rozbudowanie życia, którego jest zawsze niewiele dla czynów wielkich (...). **Odrodźmy się fizycznie, aby zrobić drogę Duchowi** (...).
>
> Bohaterstwo musi być naszym hasłem na wyżynach. **W poziomie dnia powszedniego praca duchowa i fizyczna, i sport**[93].

Tak pisał o „tężyźnie narodu" w artykule publicystycznym, więc nie wywołuje to zdziwienia, przeciwnie zaś reagujemy, a nawet możemy być zaskoczeni, kiedy prawie identyczne postulaty umieszcza Miciński w powieści, której akcja toczy się w XVIII wieku:

> Polska musi przejść reformę: od wiosny do późnej jesieni szaty przewiewne, nogi gołe do kolan, sandały. Zimą podobnież – tylko przy wychodzeniu na mróz wkładanie futer i ciepłych butów. Trzeba słońcem żyć – powietrzu dać się przenikać (...). Kto zaś ma ciało nieforemne, **będzie zmuszony przez gimnastykę i odpowiedni ruch – do wyzbycia się otyłości i nabrania muskułów** (W 219)[94].

Duch i ciało w Polaku przyszłości mają tworzyć jedną całość. W tekstach „wizjonerskich" związanych z przyszłością narodu korzysta Miciński – inaczej niż na przykład w swych wypowiedziach dotyczących Żydów – z pojęcia rasy, które w pismach polskich nacjonalistów związanych z endecją staje się wyrazem szowinizmu oraz ksenofobii narodowej. Miciński pisze:

> Tężyzna w czynach. Myśli o nadczłowieku, **dążenie ku ideałowi rasy**, która waha się fizycznie między osobistością Zawiszy Czarnego a Piasta – duchowo między Kopernikiem a Królem Duchem[95].

---

[92] T. Miciński, *Wielki uniwersytet cierpienia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1913, nr 44, s. 868.

[93] Tenże, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 24. Cyt. za: J. Prokop, *Z przemian literatury...*, s. 26.

[94] W swych wspomnieniach o Micińskim Edward Kozikowski pisał o uwielbieniu, jakim darzył on gimnastykę. Miciński miał być jakoby entuzjastą tego sportu: „uprawiał stale gimnastykę w oparciu o rytmikę ciała". Muskulatura oraz sylwetka młodopolskiego poety były ponoć także imponujące (zob. E. Kozikowski, *Tadeusz Miciński...*, s. 24–25).

[95] Tamże.

Miciński, zmuszony do poszukiwania wspólnego języka z rodakami, zbyt często podatnymi na sugestywne hasła związane z frazeologią „krwi i ziemi", korzysta z popularnych w przeddzień wybuchu wojny haseł, lecz nie podporządkowuje im swych zasad postępowania. W *Walce o Chrystusa* z aprobatą wypowiada się na przykład o Houstonie Stewarcie Chamberlainie (1855–1927), późniejszym twórcy teorii rasistowskiej, mającej uzasadnić „misję dziejową rasy aryjskiej" (szczególnie narodu niemieckiego). Został on jednym z ojców duchowych faszystowskich Niemiec. Lecz o tym Miciński wiedzieć nie mógł, kiedy pisał o „wspaniałych słowach filozofa kultury Chamberlein'a, który w Jezusie odnalazł wszystkie pierwiastki ideału aryjskiego" (WCh 106), choć, jak wszyscy wiemy, Jezus był Semitą[96].

Często w swym płomiennym zapale, rozmyślając nad przyszłością swej ojczyzny, poeta nie mógł oprzeć się pokusie stawiania prognoz jej rozwoju, jednakże jego świetlane diagnozy równie często bywały przesiąknięte nutą pesymizmu:

> Ten dzień będzie wielkim dla Polski, kiedy rzekną: nie ma stanów. A uczciwym człowiekiem jest tylko ten, kto na swój byt zapracuje. I nie krzywdzi brata...
>
> Lecz wszystko już za późno... Polska się wali (W 203).

[96] Miciński także zdawał sobie z tego sprawę, w poemacie *Niedokonany* nazywał często Jezusa (w pejoratywnym, prowokacyjnym znaczeniu) „Żydem". Por. też interpretację poematu: P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006, 63-68.

IV.

MIĘDZY WOJNAMI
I
PRZED WOJNĄ



Daniel Kalinowski
(Słupsk)

ŚMIERĆ BEZ MAJESTATU. O *KOLONII KARNEJ* FRANZA KAFKI

Kolonia karna Franza Kafki to opowiadanie, które jawi się czytelnikowi w przeróżnych odsłonach interpretacyjnych, z których żadna chyba nie ma prawa wyłączności lub komplementarności[1]. Decyzja pisania o Kafce jest niebezpieczna, aż gęsto tu od biografii, psychologii, zjawisk społecznych, wreszcie najważniejszego – literatury. Każdy z aspektów mógłby znaleźć swą realizację w postaci artykułu. Do tego dochodzi jeszcze zachodnioeuropejski stan badań nad Kafką, który jest równie imponujący, co onieśmielający polskiego interpretatora[2]. Jeśli już jednak decydować się na wiecznie niedokończone, skazane na niepełność rozważania, to zacząć można od sprawy podstawowej – tytułu. Dalej rozciąga się rozległy horyzont pełen obrazów i wątków.

1. *Kolonia karna*, czyli przedpiekle

Gdzie właściwie leży owa kolonia karna, którą opisuje Kafka? Przypuszczalnie nie jest to za wielka wyspa. Osadzona gdzieś na Dalekim Wschodzie, w morderczym klimacie krajów podzwrotnikowych, być może to Antypody... Niczego więcej o jej położeniu się nie dowiemy, raczej jest samotna, z dala od szlaków komunikacyjnych, nie ma nawet portu, tylko skromną przystań. Żelazną ręką rządził tu jeszcze do niedawna Stary Komendant, który bezludną i niezagospodarowaną wyspę urządził na przemyślne miejsce królowania prawa, które sam ustanawiał. Szczególną rolę miała odgrywać maszyna do wymierzania kary, której był pomysłodawcą i wykonawcą. O ile on sam, władca o demonicznych cechach, wywoływał pełen strachu szacunek, o tyle maszyna do wymierzania kary, a właściwie do zabijania, wzmacniała ową estymę i przekształcała ją w posłuszne służalstwo i poddaństwo. Samo zaś urządzenie stawało się nieludzkim atrybutem równie nieludzkiego człowieka. Początkowo umieszczone zostało w specjalnie do tego celu zaadoptowanej dolinie-arenie. Później, po śmierci Starego Komendanta, urządzenie i miejsce kaźni podupadały coraz bardziej, zmieniając się w końcu w małą, głęboką, piaszczystą i zewsząd zamkniętą gołymi stokami dolinę ze skrzypiącą niemiłosiernie swym kołem zamachowym maszyną.

---

[1] Podczas redagowania tego artykułu autor był laureatem Stypendium Wyjazdowego Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (styczeń-marzec 2003, Warszawa).

[2] Wymieńmy choćby kilka prac związanych z *Kolonią karną* F. Kafki: K. Wagenbach, *In der Strafkolonie. Materialenband*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1975; W. Ries, *Transzendenz als Terror: Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*, Heidelberg: Lambert Schneider 1977, R. Pascal, *Kafka's Narrators: A Study of his Stories and Sketches*, Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1982; R. Robertson, *Kafka. Judaism, Politics and Literature*, Oxford 1987; A. Heidsieck, *The Intellectual Contexts of Kafka's Fiction: Psychology, Law, Religion*, Columbia 1994; A. Hacker, *An den Rändern des Lesbaren: dekonstructive Lectüren zu Franz Kafka: „Die Verwandlung", „In der Strafkolonie" und „Das Urteil"*, Wien: Passagen Verlag 1998.

Stary Komendant w swej funkcji fundatora kolonii karnej wyrósł na najwyższego dzierżyciela prawa i sprawiedliwości. Nie potrzebował on instancji konsultacyjnych, nadrzędno-kontrolnych, czy odwoławczych. To samowładca niepodzielnie panujący nad wyspą, dzielący się co najwyżej częścią swoich uprawnień z „wiernymi" uczniami. Łączy on w sobie również i inne cechy: żołnierza, konstruktora, chemika i rysownika, stając się przez to jakimś potężnym demonem złych mocy, budującym wokół siebie krainę śmierci i zapomnienia. Otacza go aura niezwykłości, inspirująca jego zwolenników do wyolbrzymiania działań Starego Komendanta i ukazywania ich w świetle genialności. Dotyczy to zwłaszcza urządzenia samej kolonii karnej, które jak mówi Oficer:

> jest dziełem na tyle skończonym w sobie, że jego następca, nie będzie mógł – przynajmniej w ciągu wielu lat – zmienić nic ze starego. I nasza przepowiednia spełniła się, nowy komendant musiał to uznać! (K. 118)[3]

Po śmierci Starego Komendanta nastają nowe czasy oraz inny, łagodniejszy włodarz wyspy. Wszakże Oficer, najwierniejszy uczeń i asystent Starego Komendanta, ciągle wypełnia „posłannictwo" śmierci i wciąż wykorzystuje maszynę do udzielania kary. Poza tym działanie Starego Komendanta zawieszone jest tylko czasowo. Atmosfera jego wszechwładztwa znajduje ujście w „proroctwach" dotyczących cudownego powrotu. Oto czytamy „natchniony" napis na nagrobku wojskowego:

> „Tu spoczywa stary komendant. Jego zwolennicy, którzy teraz muszą pozostać bezimienni, wykopali mu grób i położyli kamień. Istnieje proroctwo, że po pewnej liczbie lat komendant zmartwychwstanie i z tego domu poprowadzi swych zwolenników do walki o odzyskanie kolonii. Ufajcie i czekajcie!" (K. 150-151)

Zapis ten stanowi rodzaj jakiegoś proroctwa zła. Być może Kafce nasunął się tutaj przetransponowany zapis *Apokalipsy św. Jana* z opisem Bestii Drugiej czyli Fałszywego Proroka[4]. Pojawienie się owego prorokowania nie pozwala na przyjęcie te-

---

[3] Cytaty według wydania: F. Kafka, *Kolonia karna*, przeł. J. Kydryński, w: tenże, *Wyrok*, Londyn 1993. W dalszych cytatach podawana będzie litera K. oraz numer strony.

[4] Przypomnijmy wspomniany fragment (Ap 13, 11-16):

Potem ujrzałem inną Bestię, wychodzącą z ziemi:
miała dwa rogi podobne do rogów Baranka, a mówiła jak Smok.
I całą władzę pierwszej Bestii przed nią wykonuje,
i sprawia, że ziemia i jej mieszkańcy oddają pokłon pierwszej Bestii,
której rana śmiertelna została uleczona.
I czyni wielkie znaki,
tak iż nawet każe ogniowi zstępować z nieba na ziemię na oczach ludzi.
I zwodzi mieszkańców ziemi
znakami, które jej dano uczynić przed Bestią,
mówiąc mieszkańcom ziemi, by wykonali obraz Bestii,
która otrzymała cios mieczem,
a ożyła.
I dano jej, by duchem obdarzyła obraz Bestii,
tak iż nawet przemówił obraz Bestii,
i by sprawił, że wszyscy zostaną zabici,
którzy nie oddadzą pokłonu obrazowi Bestii.

Cytat z Apokalipsy św. Jana według *Biblii Tysiąclecia* w wydaniu: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wydanie trzecie poprawione, Poznań – Warszawa 1990.

zy, iż wraz ze śmiercią Starego Komendanta, od razu nastaną Nowe Porządki. Prawo zresztą na wyspie wcale aż tak nie uległo zmianie, skoro Podróżny ma uczestniczyć w karze otępiałego ordynansa, skazanego za nieposłuszeństwo i obrazę zwierzchników. Przy czym warto przypomnieć, że obowiązkiem skazanego było cogodzinne wstawanie i salutowanie przed drzwiami zwierzchnika bez względu na to, czy adresat honorów był za drzwiami czy też nie.

W kolonii karnej panują wobec osadzonych prawdziwie rygorystyczne przepisy. Przy jakimś wykroczeniu więźnia nikt nie fatyguje się, aby zawiadomić go o przewinieniu, jakiego dokonał, nie przedstawia mu się również wyroku, gdyż przecież „pozna go na własnym ciele" (K. 122). Nie przeprowadza się przy tym żadnego sądu czy procesu, nie daje mu się szans obrony. A wszystko dlatego, że wobec osadzonych stosuje się podstawową zasadę głoszącą: „wina jest zawsze niewątpliwa"(K. 123). W świecie *Kolonii karnej* osadzeni nie mają szans na ocalenie. Zresztą nawet nie próbują się niczemu sprzeciwiać. Oto jak wygląda skazaniec, który właściwie nie wie, po co przyprowadzono go do doliny śmierci, a tym bardziej nie zdaje sobie sprawy, że wydano już na niego jakiś wyrok i za chwilę rozpocznie się jego egzekucja:

> Skazaniec wyglądał zresztą posłusznie jak pies i zdawało się, że można by mu pozwolić spokojnie biegać po stokach, a na początku egzekucji wystarczyłoby gwizdnąć, żeby przyszedł. (K. 118)

Zainteresowanie połączone z tępą ospałością nakazuje skazańcowi śledzić wszystkie objaśnienia o maszynie do wymierzania kary, jakich Oficer udziela Podróżnemu, mimo iż nie zna języka, w jakim się porozumiewają. Przy tym językiem, w którym o wymyślnym zabijaniu rozmawiają Oficer i Podróżny, jest francuski, co tym samym podkreśla absurdalność sytuacji narracyjnej. Z jednej strony prostacki skazany, próbujący wywnioskować, o czym dokładnie jest mowa, z drugiej sami rozmówcy posługujący się subtelnym językiem, z takimi eufemizmami określeń na morderczą maszynę jak „brona", „łóżko", „rysownik", objaśniający sobie konstrukcyjne meandry maszyny i prawne aspekty życia społecznego na kolonii karnej.

Dalsze zachowanie skazanego i pilnującego go żołnierza potwierdzają rozpanoszone na wyspie zdziczenie obyczajów i na poły patologiczne zachowania. Na przykład tuż przed rozpoczęciem egzekucji spętanemu skazańcowi, przytroczonemu już do maszyny, żołnierz kradnie pożywienie, które ofiara miała otrzymywać podczas wymierzania kary.

Po nagłym uwolnieniu skazańca przez Oficera, ten nie żywi urazy do żołnierza i w jakiś przedziwny, infantylny, ale i komiczny sposób nawiązuje z nim niemal przyjacielskie układy:

> Żołnierz i skazaniec zajęci byli tylko sobą. Żołnierz końcem bagnetu wyciągnął koszulę i spodnie skazańca, które leżały już w wykopie. Koszula była straszliwie brudna i skazaniec wyprał ją w kuble z wodą. Gdy włożył potem koszulę i spodnie, tak żołnierz, jak i skazaniec wybuchnęli głośnym śmiechem, gdyż odzież ta była z tyłu rozcięta na dwoje. Skazaniec uważał widać za swój obowiązek zabawić żołnierza, gdyż w rozciętym ubraniu kręcił się przed nim w kółko, a żołnierz kucnął na ziemi i śmiejąc się bił się w kolana. (K. 144)

Także i później, już po samobójczej śmierci Oficera, żołnierz i skazaniec razem, niczym przyjaciele, chodzą w ślad za Podróżnym, licząc, że ten zabierze ich z wyspy. Kolonia karna pełna jest takich nie do końca zrozumiałych zachowań. Jakieś na pół rozpaczliwe i na pół dzikie jest zawołanie skazańca, który jako niesubordynowany

ordynans kapitana kolonii, ugodzony przez niego pejczem, chwyta za nogi swego pana, potrząsa nim i woła: „Odrzuć pejcz, bo cię pożrę!" (K. 124).

Równie niezrozumiałe jest projektowane przez Oficera zachowanie Podróżnego, który ma bronić (w wyobrażeniu i pragnieniach Oficera) procedur mechanicznego wymiaru sprawiedliwości:

> I teraz podchodzi pan do balustrady. W sposób widoczny kładzie pan na niej ręce, inaczej ujmą je damy i będą się bawić palcami. I teraz w końcu pan ma głos. (...) W swojej mowie nie potrzebuje pan nakładać sobie żadnych hamulców, niech pan podniesie prawdziwy alarm, niech się pan pochyli nad balustradą, niech pan ryczy, ależ tak, niech pan wyryczy komendantowi swoje zdanie, swoje niezachwiane zdanie. (K. 140)

Zgromadzone przez Kafkę w opowiadaniu opisy kolonii karnej, demonicznego Starego Komendanta, porażającej skomplikowaniem i metodą działania maszyny, obłąkańczego Oficera i zrezygnowanych skazańców tworzą atmosferę infernalną. Wyspa z kolonią karną, ze swoim osamotnieniem i zapomnieniem ze strony ludzi, z osadzeniem gdzieś na końcu świata – to przecież jakaś przeklęta i napiętnowana kraina. Stary Komendant z uwielbiającym go Oficerem i orszakiem służalczych kobiet przypomina figurę Oskarżyciela-Przeciwnika-Szatana. Niezgłębiona w swej konstrukcji maszyna do zabijania stanowić może przyrząd do wiecznych tortur udzielanym potępieńcom; tym, których wina jest niewątpliwa[5].

2. Jej „Majestat" Maszyna

Główną bohaterką opowiadania, choć to brzmi nieco dziwnie, jest maszyna do zabijania. Ilość jej opisów zdecydowanie dominuje, nadając ton całemu utworowi. Na początku, w oczach odwiedzającego wyspę Podróżnego, jest to tylko „aparat", nad którym z niezrozumiałych dla przybysza powodów rozwodzi się Oficer. Później jednak Podróżnemu objaśniane są coraz to nowe szczegóły konstrukcyjne, które swoiście zaczynają ciekawić. Maszyna więc składa się z trzech części: „łóżka", „rysownika" i „brony":

> Była to duża budowla. Łóżko i rysownik posiadały jednakowe wymiary i wyglądały jak dwie ciemne skrzynie. Rysownik wznosił się mniej więcej dwa metry ponad łóżkiem; oba przyrządy były na krawędziach połączone czterema mosiężnymi sztabami, które niemal iskrzyły się w słońcu. Pomiędzy skrzyniami na stalowej taśmie wisiała brona. (K. 120)

„Łóżko" i „rysownik" mają swoje własne akumulatory, „brona" zaś ściśle odpowiada kształtowi człowieka, to znaczy posiada ona zespół ostrzy, które dopasowane są do tułowia, nóg i głowy. „Brona" drgając, zagłębia swoje ostrza w ciało skazańca według programu podanego maszynie. Ostrza „brony" są szklane, o dwu długościach, dłuższa „rysuje" na ciele wyrok, druga – krótsza polewa zimną wodą skórę, aby linia rysunku wciąż była widoczna. Woda z krwią kierowana jest następnie do systemu rynienek, którą łączą się we wspólny strumień w rurze odpływowej. Kiedy na ciele człowieka skazanego „brona" zakończy pierwszy napis, maszyna przesuwa zwitki specjalnie spreparowanej waty, która natychmiast tamuje krwawienie rany. Później wata poprzez mechanizm ha-

[5] O obecności Kafkowskiej „przestrzeni piekielnej" w przypadku powieści kilka słów pisał: A. Morawiec, *Konstrukcja i znaczenie przestrzeni przedstawionej w powieściach Franza Kafki: („Ameryka", „Proces", „Zamek")*, „Acta Universitatis Lodziensis", Folia Scientiae Artium et Litterarum 2000, z. 9, s. 68, a także w przywołaniu Oskarżyciela-Szatana: K. Dorosz, *Królewski płaszcz Franza K.*, „Znak" 2001, nr 1, s. 95-109.

czyków zdejmowana jest z ciała i odtransportowywana do wykopu za aparatem. Maszyna do zabijania zaopatrzona została również w zespół rzemieni pętających ręce i nogi skazanego, wałek, który knebluje usta w pierwszym okresie odbywania kary, wreszcie elektrycznie ogrzewaną miskę z papką ryżu, z której do woli pożywia się karany.

Maszyna do zabijania z *Kolonii karnej* jest czymś więcej niż tylko bezdusznym urządzeniem technicznym, wydaje się, że wykazuje również rodzaj inteligencji. Oto z braku części zamiennych jej działanie pozostawia zajmującemu się nią Oficerowi wiele do życzenia. Lecz przy absurdalnej chęci ukazania genialnej wielkości działania maszyny, kiedy Oficer sam kładzie pod „brony", maszyna w jakiś przedziwny sposób współpracuje z nim, przyjmuje ofiarę i „popisuje się" bezszmerową pracą. Jednocześnie jednak „rozumie", że śmierć jej wyznawcy jest jednocześnie jej końcem, stąd finałowe, niesamowite samobójstwo maszyny.

Kafkowski opis maszyny jest zastanawiający. Skąd taka wiedza o mechanice i technologii u pisarza? Pewną podpowiedzią jest już samo opowiadanie, w którym Oficer zastrzega, iż podobne jak maszyna do wymierzania kary aparaty Podróżny widział może w „zakładach leczniczych" (K. 121).

Trudno ocenić, o jakich tu dokładnie aparatach może być mowa. W to, że Kafka miał na ten temat sporą wiedzę, nie należy wątpić, skoro większą część swoich urlopów przeznaczał na wyjazdy do sanatoriów. Z danych biograficznych wiemy, że pisarz wyraźnie dbał o kondycję fizyczną. Popierał mocno przyrodolecznictwo, nie mając zaufania do „nienaturalnych" metod medycyny jako sztucznych, wymyślonych i nieskutecznych. W 1911 roku po służbowej wizycie w Cieplicach (Warnsdorf) „odkrywa" apostoła przyrodolecznictwa, fabrykanta Schnitzera. Znany jest również trzytygodniowy pobyt Kafki w „Źródle młodości Justa" w Harcu. Na terenie „Parku światła i powietrza" goście chodzili nago, a poza nim w „zreformowanej odzieży" i sandałach. Kafka jeździ również do uzdrowisk w Mariańskich Łaźniach, Żelicach, Meranie, Rivie, Matliarach i Szpindlerowym Młynie. W nich to mógł widzieć przeróżne urządzenia, których pokaźne rozmiary, skomplikowana budowa i niejasne przeznaczenie bynajmniej nie kojarzyły się pisarzowi z ratowaniem zdrowia.

Jeszcze inną sprawą jest to, że Kafka był zaznajomiony z ówczesną techniką i przemysłem. Mógł dobrze znać zarówno maszyny przemysłu lekkiego, jak i ciężkiego[6]. Maszyna z *Kolonii karnej* – wypisująca z wzoru sentencję wyroku na ciele skazańca – ma przecież wspólne cechy z dziewiętnastowiecznym krosnem automatycznym, sterowanym kartą perforowaną, którą wymyślił Charles Babbage. Kafka zapoznał się z szeregiem przeróżnych maszyn do obróbki skrawaniem dzięki pracy urzędniczej, najpierw we włoskim towarzystwie ubezpieczeniowym Assicurazioni Generali, potem w niemieckim Zakładzie Robotniczych Ubezpieczeń Wypadkowych dla Królestwa Czeskiego w Pradze (*Arbeiter Unfall Versicherungs Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag*). Była to instytucja półpaństwowa, której zadaniem było reprezentowanie praw robotników do ochrony przed wypadkami i do zaopatrzenia powypadkowego[7]. Z działem prawnym firmy ubezpieczeniowej związany był nieprze-

[6] Patrz fotografie dotyczące lat pracy zawodowej Kafki zgromadzone w albumie: K. Wagenbach, *Franz Kafka: Pictures of a Live,* trans. A. S. Wensinger, Pantheon Books, New York 1984.

[7] Więcej o tym w książce K. Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend, 1883-1912*, Bern 1958. Patrz także fragmenty wypowiedzi tego badacza w: *Bajit Chadasz*, red. P. Czekański, D. Nowac-

rwanie do 1917 roku. Zaczyna karierę od urzędnika pomocniczego. Potem zajmuje kolejno stanowisko praktykanta (1909), koncypienta (1910), wicesekretarza (1913) i wreszcie sekretarza (1919). Do jego zadań należało: formułowanie „rekursów" (sprzeciwów) na podania przedsiębiorców, redagowanie tekstów propagandowych i prezentujących Instytucję, reprezentowanie jej przed sądami oraz przeprowadzanie kontroli w podlegających mu fabrykach z regionu przemysłowego wokół miasta Liberec. Właśnie ostatni zakres obowiązków pisarza powodował, że jeździł on do zakładów produkcyjnych i nadzorował wypełnianie przepisów o bezpieczeństwie pracy.

Swą pracę traktował bardzo poważnie, czego dowodem są rozwiązania prawnosystemowe w ubezpieczeniach społecznych[8]. Powstają na ten temat prace Kafki: *Zakres przymusu asekuracyjnego w budownictwie i przemyśle uzupełniającym* (1908), *Objęcie przymusem asekuracyjnym prywatnych automobili* (1909), *Sposoby zapobiegania wypadkom* (1911), *System zapobiegania wypadkom w Austrii* (1913), *Zapobieganie wypadkom w kamieniołomach* (1915). Dokładniejsza analiza *Pism urzędowych* Kafki (dokonał jej Klaus Hermsdorf) odkrywa, że pisarz w wypracowanej technice literackiej sporo zawdzięcza pismom urzędowym. Posłuchajmy tylko jak brzmi fragment *Sposobu zapobiegania wypadkom przy heblarkach* (1910):

> Noże wałka czworokątnego, zamocowane śrubami bezpośrednio na wałku, obracają się swoimi nagimi ostrzami z szybkością trzech tysięcy ośmiuset do czterech tysięcy obrotów na minutę. Widoczne są tu wyraźne niebezpieczeństwa wynikające z dużego odstępu między wałkiem z zamontowanym nożami a powierzchnią stołu. Pracy przy takich wałkach towarzyszyła przeto bądź nieświadomość niebezpieczeństwa, przyczyniająca się do większego jeszcze zagrożenia, bądź też świadomość ustawicznego niebezpieczeństwa, nie dającego się uniknąć[9].

Czyż nie brzmi to jak opisy działania maszyny do wymierzania kary z *Kolonii karnej*? Oto jeden z takich fragmentów:

> Gdy człowiek leży na łóżku, a ono zostało już wprawione w drgający ruch, brona opada na ciało. Sama ustawia się w ten sposób, że ledwie tylko dotyka ciała ostrzami; gdy osiągnie się to ustawienie, ta oto stalowa lina natychmiast napręża się jak sztaba. (...) Wydaje się, że brona pracuje jednakowo. Drgając, zagłębia ona swoje ostrze w ciało, które ponadto drga wraz z łóżkiem. Aby zaś umożliwić każdemu kontrolę wykonania wyroku, brona została zbudowana ze szkła. (K. 125-126)

Choć opisy powstały w różnych okolicznościach i dla różnych celów, pobrzmiewa w nich ta sama precyzja, ta sama dociekliwość i rzeczowość przedstawianej sytuacji. Kafka jeżdżący w celach służbowych do fabryk, wynosił z tych wizyt podziw, ale i przerażenie dla industrializacji i uprzemysłowienia. Przy czynnościach wyjaśniających okoliczności wypadków spotykał się z pracodawcami i robotnikami, w opowiadaniu – oprawcami i ofiarami. Odczuwał wyraźnie konflikt interesów, zawsze sympatyzując z pokrzywdzonymi. Czy jednak on, urzędnik, a w opowiadaniu – Podróżny, mógł w tych warunkach coś zmienić? Czy pomoc w takim układzie była możliwa? Podróżny z Kolonii karnej na pomoc się nie zdobył, odpływając chyłkiem z wyspy i nie pozwalając na opuszczenie jej przez strażnika i skazanego. Być może więc właśnie z realiów zawodowych częściowo wynikają późniejsze sceny opowiadania Kafki?

---

ki, R. Schleicher, Kraków 1997, s. 11-27 oraz tenże, *Franz Kafka*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie" 2003, nr 1 / 2, s. 297-323.

[8] Patrz: U. Pałłasz, *Wstęp do „Pism urzędowych" Franza Kafki*, „Literatura na Świecie" 1987, nr 2, s. 102.

[9] Cytat za: M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 112.

3. Zło, które urzeka

Trudno nie uznać opisów działania maszyny podczas egzekucji za drastyczne i okrutne, trudno jednak nie przyznać im jeszcze jednej cechy – tworzenia takiej atmosfery, która urzeka złem. Oficer z rozrzewnieniem wspomina „dobre czasy" za Starego Komendanta, kiedy egzekucje nie odbywały się w tak skromnych warunkach. Oficer jako konserwator maszyny miał wówczas do dyspozycji specjalne środki finansowe na jej utrzymanie oraz magazyn pełen części zamiennych, którymi obficie szafował. Inna była również aura towarzyska wymierzania sprawiedliwości:

> Już na dzień przed straceniem cała dolina była pełna ludzi; wszyscy przychodzili tylko po to, aby się przypatrzeć; wczesnym rankiem zjawiał się komendant ze swymi damami, fanfary budziły cały plac obozowy; ja składałem meldunek, że wszystko jest gotowe; towarzystwo, w którym nie mogło zabraknąć ani jednego wysokiego urzędnika, ustawiało się wokół maszyny. (K. 133)

Setki osób obserwujących mechaniczne wymierzanie sprawiedliwości, fanfary, towarzyskie znakomitości i ceremoniał... Wszystko to buduje Kafka jako ponurą konwencję widowiska, posępnego przedstawienia z reżyserem i aktorami. Tyle tylko, że zadaje się w tym spektaklu prawdziwą śmierć, zaś widzowie zaspokajają ciemne pragnienia napawania się widokiem śmierci. Pośród zupełnej ciszy wpatrzonych w cierpienie wojerystów rozbrzmiewały tylko westchnienia skazańca, zaś apogeum zainteresowania przypadało na szóstą godzinę udzielania kary. Wówczas to:

> Nie można było zaspokoić próśb tych wszystkich, którzy chcieli przyglądać się z bliska. Komendant w swojej mądrości rozkazywał, aby przede wszystkim uwzględnić prośby dzieci. (...) Jakże nas przejmował wyraz zmiany na umęczonej twarzy, jakże mieniły się nasze policzki w blasku osiągniętej nareszcie, a już przemijającej sprawiedliwości! (K. 134)

Owa szósta godzina to połowa czasu wymierzania wyroku. Wówczas skazany zaczyna rozpoznawać pismo-werdykt na swoim poranionym przez „bronę" ciele. Dotychczas napis był dla niego niezrozumiały, lecz powoli, chwila za chwilą następuje i rozszerza się „zrozumienie" winy rozłożone w czasie na kolejne sześć godzin. I właśnie ów moment przechodzenia z niewiedzy skazanego w świadomość winy tak fascynuje uczestniczących w publicznym pokazie ludzi, jest wręcz zjawiskiem zniewalający swym urokiem, skoro – jak przyznaje Oficer – „widok ten mógłby skłonić do położenia się samemu pod bronę" (K. 129).

Skąd takie zachowanie? Czy to tylko zauroczenie? A może, jak niegdyś rozważał Schopenhauer, jest to doświadczanie metafizycznej identyczności dręczyciela i dręczonego? Jak pisał Georg Simmel, a za nim Karol Irzykowski:

> Rozkosz z cierpienia drugich jest mianowicie zagadką już przez to, że okrutnik sam musi czuć w jakiejś mierze i w jakiś sposób cierpienia, które zadaje – inaczej nie wywoływałyby w nim w ogóle żadnej reakcji. (...)
>
> Rozkosz z własnego i cudzego cierpienia, działając razem, wytwarzają więc i tu jednolite zjawisko i znowu uzasadniają pytanie o tę metafizyczną jedność, w której głębiach ból mój jest solidarny z bólem twoim i która zdradza się w ponownym zrastaniu się tych obu zrazu diametralnie rozłamanych bolów[10].

Około dwunastej godziny udzielania kary „brona" maszyny całkowicie przekłuwa skazanego. To ostatni ważny i fascynujący oglądających egzekucję moment, w

[10] K. Irzykowski, *Simmel*, w: tenże, *Pisma rozproszone*, t. 1, 1897–1922, Kraków 1998, s. 419 oraz 421.

którym „ciało spada w końcu niepojęcie miękkim ruchem w głąb wykopu" (K. 135). Dawniej wokół wykopu panował tak wielki ścisk chcących zobaczyć tę chwilę, że musiano dla „porządku" zbudować barierę.

Porządki panujące w kolonii karnej, kiedy odwiedza ją Podróżny, są niesprzyjające dla świąt śmierci, których dawnym głównym celebrantem był Stary Komendant, a jego asystentem Oficer. Nowy Komendant nie wydaje się zainteresowany mechanicznym wymiarem sprawiedliwości. Nie jest zauroczony widowiskami zła. Podróżny sprowadzony został na wyspę, choć nie jest to w opowiadaniu pewne, aby ocenić działalność i przydatność kolonii karnej. Choć zachowuje wyraźny dystans do narzucającego się Oficera i wykazuje nieufność w stosunku do maszyny, ulega pewnemu wahaniu. Nie przerywa procedury wymierzania sprawiedliwości przy skazańcu, nie chce poprzeć inicjatywy zachowania mechanicznego wymiaru sprawiedliwości, w jaką chce go wplątać Oficer przed Komendantem, nie sprzeciwia się wreszcie samobójstwu Oficera. Jest chłodnym racjonalistą, nieco strachliwym dyplomatą, rozintelektualizowanym liberałem jeżdżącym po świecie „jedynie po to, aby obserwować a w żadnym razie nie po to, aby cokolwiek zmieniać w obcych procedurach sądowych" (K.131). Podróżny stara się uniknąć jednoznacznych zachowań i status ten wydaje się mu się najbardziej odpowiadać. To także swoisty, ukryty pod maską przesubtelnionych rozważań, przykład bezsiły wywołanej urzekającym żywiołem zła.

Najgorętszym wyznawcą mechanicznego wymiaru sprawiedliwości jest Oficer. Jako wierny wykonawca testamentu Starego Komendanta dba o pamięć po „mistrzu", z pieczołowitością – niczym relikwie – przechowuje jego rysunki i plany dotyczące maszyny. Nikt zresztą oprócz niego nie potrafi ich odczytać. Oficer boleje nad obecnym brakiem części zamiennych, nad zakazami wzbraniającymi używania gryzących płynów do przemywania ran podczas egzekucji, wreszcie nad nieprawidłowością postępowania ze skazanym przed wykonaniem wyroku. To ostatnie zresztą ma na względzie nie tyle troskę o człowieka, co o maszynę, której przecież – według logiki Oficera – dać trzeba możliwość wypełnienia swojego magiczno-metafizycznego niemal zadania wymierzenia sprawiedliwości. Absurdalnie, ale i koszmarnie brzmią nakazy Oficera, aby „ostrożnie" obchodzić się ze skazanym, albo żeby nie dawać mu przed wykonaniem wyroku słodyczy, gdyż potem zwymiotuje przy wkładaniu filcowego klina elementu maszyny w usta.

Oficer z natchnieniem proroka przedstawia procedurę działania aparatu Podróżnemu, przekonując go do słuszności jej zachowania. Jego argumentacja jest rzeczowa, pełna namiętności dla wykonywanych funkcji, swoje zaś postępowanie uważa za „najbardziej ludzkie i najbardziej godne człowieka" (K. 137). Jest wręcz opanowany przez myśl utrzymania maszyny w użytkowaniu, kiedy zaś Podróżny wciąż nie chce go poprzeć, decyduje się na czyn niezwykły – samobójstwo – unaoczniające genialność maszyny. Czyn skrajny, choć w logice człowieka opanowanego szaloną ideą wydaje się bardzo konsekwentny i niemal wzniosły:

> Mimo widocznego pośpiechu, z jakim ściągał kurtkę, a następnie zupełnie się rozbierał, obchodził się jednak z każdą częścią ubrania bardzo troskliwie, przesunął nawet umyślnie palcami po srebrnych sznurach przy kurtce i otrząsnął frędzle. (...) Ostatnią rzeczą, która mu pozostała, był krótki sztylet z pendentem. Wyciągnął sztylet z pochwy, złamał go, zebrał potem wszystko: kawałki sztyletu, pochwę i pendent i odrzucił tak gwałtownie, aż zawdzięczało na dnie wykopu. (K. 145)

Ta samoofiara idzie jednak na marne. Wraz z Oficerem rozpada się również maszyna. Podróżny nie widzi całego dwunastogodzinnego procesu wymierzania sprawiedliwości, podczas szóstej godziny nie współuczestniczy z uczniem Starego Komendanta w chwilach „przeczytania" i „zrozumienia" wyroku, nie dostrzega wreszcie na jego ciele napisu-sentencji: „Bądź sprawiedliwy". Ujrzał tylko trupią twarz:

> Była taka jak za życia, nie można było odkryć na niej żadnego znaku przyrzeczonego wyzwolenia; oficer nie znalazł tego, co wszyscy inni w maszynie znajdywali. Wargi jego były silnie zaciśnięte, otwarte oczy sprawiały wrażenie żywych, ich spojrzenie było spokojne i stanowcze; ostrze dużego żelaznego kolca przeszywało czoło. (K. 149)

Niemal w tym samym czasie, co książkowe wydanie *Kolonii karnej*, zaraz po I Wojnie, w odradzającej się Polsce, Karol Irzykowski pisał:

> Jeżeli sobie pomyślimy, że ból w przyszłości, przy pomocy nadzwyczaj subtelnych instrumentów, może się stać rzeczą przezroczystą i czytelną, że narzędzia, zadające go, mogą się również niesłychanie wydoskonalić i urozmaicić, wtedy pod jakimś nowym pozorem lub bez pozoru – rozpocznie się znowu kult bólu, oparty na owej metafizycznej jedności ofiarnika i ofiary[11].

Kult bólu rzeczywiście się zaczął i to prędzej, niż ktokolwiek mógł przewidzieć[12]. Kafka stał się mimowolnym prorokiem okrucieństwa nowych czasów. Szybko nastali egzaltowani ofiarnicy, metodyczni inżynierowie, zaślepieni wykonawcy wyroków. Zaś już w dwadzieścia lat po wydrukowaniu opowiadania Kafki, w rzeczywistości, o której on ani myślał, w nazistowskich obozach koncentracyjnych pojawili się ludzie (Rudolf Hess), którzy mówili niemal identycznie jak Oficer z *Kolonii karnej*:

> Od początku byłem całkowicie pochłonięty – wprost opętany – moim zadaniem i otrzymanym poleceniem. Wyłaniające się trudności podniecały jeszcze mój zapał. Nie chciałem kapitulować, nie pozwalała mi na to moja ambicja. Widziałem wciąż tylko moją pracę... Z biegiem lat przybywało jeszcze zadań, lecz główne moje zadanie, które mnie całkowicie absorbowało, pozostało to samo... Brak zrozumienia ze strony moich przełożonych doprowadzał mnie niemal do rozpaczy. Wkładałem w moje zadanie całą umiejętność, całą wolę, całkowicie się mu poświęciłem, a Glücks widział w tym tylko kaprys i zabawę...[13]

4. Demony i potępieni

Kiedy w 1916 roku na wieczorze autorskim w Monachium Franz Kafka czytał swoją *Kolonię karną*, zebranym słuchaczom wydała się ona czymś niesłychanym, niezrozumiałym i obrzydliwym. Ówczesny sprawozdawca prasowy wydarzenia nazwał Kafkę „lubieżnikiem przerażenia", publiczność podobno nie mogła „wytrzymać nadmiernego napięcia nerwów", a trzy kobiety po prostu zemdlały[14].

W taki to sposób Kafka wywołał na świat demony i potępionych. Dokonał tego nie tylko w *Kolonii karnej*, ale i w *Procesie* czy *Przemianie...* Warto w tym miejscu przypomnieć, że *Kolonia karna* powstawała w tym samym czasie, co *Proces*. I w jednym, i w drugim utworze pojawia się problem niedosięgłej władzy i nieobjętego prawa. Dokonuje się aresztowań bez podania uzasadnienia, nie formułuje się oskarżenia, nie daje możliwości obrony,

[11] Cytat z K. Irzykowskiego za J. Gondowiczem, s. 311-312.

[12] Na przechodzenie przejawów zła od jednostkowych faktów w sferę symboliczną zwracał uwagę Paul Ricoeur, w: tenże, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

[13] Fragmenty *Pamiętnika* Rudolfa Hessa za: A. Rogalski, *Franz Kafka – budziciel niepokoju metafizycznego*, w: tenże, *Profile i preteksty*, Warszawa 1958, s. 44-65.

[14] Patrz: J. Unsfeld, *Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben*, München 1982, s. 142.

skazani są pogardzani, wina niewątpliwa, a kara najwyższa[15]. Wykonanie wyroku niewidzialnego prawa nabiera cech metafizycznych, sędziowie jak Bóg szafują ludzkim życiem...

Na zewnątrz literackiego świata Kafki trwała wówczas I Wojna Światowa, pisarz z niepokojem patrzył na jej wieszczów i ofiary. W *Dziennikach* notuje uwagi o „zazdrości i nienawiści wobec walczących", którym życzy „wszystkiego co najgorsze", kiedy zaś patrzy na patriotyczne pochody wybucha:

> Pochód patriotyczny. (...) Stoję w pobliżu, a oczy mam złowrogie. Te pochody to jeden z najbardziej odrażających symptomów wojny. Rozpętują je handlowcy Żydzi, którzy raz czują się Niemcami, raz Czechami, i choć przyznają się do tego przed sobą, nie wolno im nigdy tak głośno, jak teraz. (D. 6 VIII 1914)[16]

Bogami i wodzami wojny Kafka się zbytnio nie interesował, za to wręcz przytłaczały go ofiary wojny. Ludzie wracali, ale często w zalutowanych trumnach, po bezsensownych poświęceniach, nikomu już niepotrzebni. Wracali też żywi, ale okaleczeni, Kafka zaś jako pracownik Zakładu Ubezpieczeń został przez ówczesne prawo zobligowany do ustalania okoliczności wypadków, określania rodzajów przyznawanych lub odrzucanych świadczeń, motywowania obowiązującym prawem decyzji[17]. Po codziennych „oglądach" kilkudziesięciu poszkodowanych, po przełożeniu ich jednostkowych historii na abstrakcyjny język prawa można było w jurysdykcję zwątpić. Można było dostrzec jej ukryte dno: bezduszność i mechaniczność, obcość i okrucieństwo.

Kolonia karna była również skierowana w samego Kafkę. Kolejny raz ze swoimi lękami i poczuciem winy zmagał się podczas pisania. Literatura była tyglem, w którym spalał swoje kompleksy i próbował wejść na szczyt czystej sztuki. Jak wspomina Maks Brod, w czasie pisania opowiadania Kafka przejęty był *Psalmem 82* o nieprawych sędziach[18]. Ponura wizja wyspy zesłańców byłaby wówczas zapisem sytuacji, w której Bóg

---

[15] Patrz rozważania o *Procesie* Kafki w ujęciu Karola Sauerlanda w: tenże, *Idealny aparat władzy a jednostka. Uwagi o modelu Kafkowskim*, „Literatura na Świecie 1987, nr 2, s. 160-174.

[16] Cytaty według wydania: F. Kafka, *Dzienniki. 1910-1923*, przeł. J. Werter, London 1993, cz.1-2. W dalszym ciągu fragmenty z dzienników pisarza będą oznaczane literą D. oraz datami dziennymi wpisów.

[17] Patrz: R. Stach,*„Proces", czyli samo-sąd*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie" 2003, nr 1/2, s. 335-336.

[18] W przekładzie *Biblii Tysiąclecia* czytamy (Ps 82, 1-8):

Bóg powstaje w zgromadzeniu bogów,
Pośrodku bogów sąd się odbywa:
„Dokądże będziecie sądzić niegodziwie
i trzymać stronę występnych?
Ujmijcie się za sierotą i uciśnionym,
Wymierzcie sprawiedliwość nieszczęśliwemu i ubogiemu!
Uwolnijcie uciśnionego i nędzarza,
Wyrwijcie go z ręki występnych!

Lecz oni nie pojmują i nie rozumieją,
Błąkają się w ciemnościach:
Cała ziemia chwieje się w posadach.
Ja rzekłem: Jesteście bogami
I wszyscy – synami Najwyższego.
Lecz wy pomrzecie jak ludzie,
Jak jeden mąż, książęta, poupadacie".

O Boże, powstań, odbądź sąd nad ziemią,
Bo wszelkie narody są Twoją własnością."

pozwala czynić zło, ukrywa się z dala od ludzkiego poznania[19].

Wizje samoudręczeń w pismach intymnych są bardzo częste. Pojawiają się w nich obrazy noża tnącego na plasterki lub obracanego w sercu, przerzucania na głowę pętli i przeciągania przez wszystkie piętra domu, wreszcie jeszcze jeden, mający wiele z atmosfery *Kolonii karnej*:

> Abyś mogła przypatrzyć się któremuś z moich „zajęć", załączam tu rysunek. Są to cztery słupy. Przez dwa środkowe przetknięte są drągi, do których przymocowuje się „delikwenta"; w dwa zewnętrzne wsuwa się drągi na nogi. Gdy człowiek jest już tak przymocowany, odsuwa się z wolna drągi dalej, na zewnątrz, póki człowiek nie zostanie na pół rozdarty. Przy filarze stoi oparty wynalazca i z założonymi na krzyż rękami i nogami nadyma się, jak gdyby to wszystko razem było jego oryginalnym wynalazkiem, podczas gdy przecież podpatrzył to tylko u rzeźnika, który wypatroszoną świnię wiesza w ten sposób przed sklepem[20].

Dla pisarza doświadczenie bólu, przemocy, władzy jest swoistym ośrodkiem życia i pisarstwa. Bez końca skarży się na swoje „biadające ciało", z chłodną precyzją przestawia smutne dzieciństwo i życie rodzinne jego domu, z przemożnym lekiem wciąż na nowo podejmuje rozważania dotyczące kobiet w jego życiu[21]. Kafkowski ból ukazujący się z pism intymnych istnieje w każdym elemencie rzeczywistości. Cierpią ludzie, zwierzęta, nawet przedmioty. Postrzeganie bólu nie prowadzi do wyzwolenia, do śmierci, czy do życia. Nie można odnaleźć jego sensu wśród kategorii dobra lub zła. Ból jest stały i niewzruszony.

Kafka niemal od początku wiedział, że „powinno się w ogóle czytać tylko takie książki, które człowieka kąsają i kłują"[22]. Po ukazaniu się drukiem *Kolonii karnej*, w jedynej względnie przychylnej recenzji, jaką napisał Kurt Tucholsky, bierze się w obronę autora opowiadania, lecz nawet i tu padają zdania:

> Nie należy się pytać, do czego ta książka zmierza. Otóż do niczego nie zmierza. Nic nie oznacza. Może w ogóle nie ma nic wspólnego z naszymi czasami[23].

A jednak Kafka nie oddałby żadnego z literackich obrazów swych historii. Pisarz mierzył bowiem nie tylko we współczesne mu środowiska, ale również we własne „ja"[24]. Widział więc dalej niż jego krytycy, gdy pisał do swego wydawcy o *Kolonii karnej*:

---

[19] Patrz: M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna.* Patrz również *Dzienniki* Kafki, 16 IX 1915: „Otworzyłem *Biblię.* O niesprawiedliwych sędziach. Odnajduję tu więc własne przeświadczenie lub przynajmniej to przeświadczenie, które zawsze w sobie samym stwierdzałem. Nie ma to zresztą znaczenia: w takich sprawach nie kieruje mną nigdy widzialna moc; karty *Biblii* nie trzepocą nade mną".

[20] F. Kafka, *Listy do Mileny,* przeł. F. Konopka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1959, s. 220.

[21] Patrz w tym zakresie: M. Robert, *Franz Kafka's Loneliness*, London 1982; E. W. Asher, *Urteil ohne Richter: Psychische Integration oder Charakterentfaltung im Werke Kafkas*, „Stanford German Studies", vol. 20, New York 1984; J. Murray, *The Landscapes of Alienation. Ideological subversion in Kafka, Celiné and Onetti*, Stanford: Stanford University Press 1991; A. Heidsieck, *The Intellectual Contexts of Kafka's Fiction: Psychology, Law, Religion*, Columbia 1994; A. Carotenuto, *The Call of the Daimon*, Illinois: Willmette 1994; J. Wais, *Pogrążony w nocy – doświadczenie bólu w utworach Franza Kafki.* „Kwartalnik Naukowy AWF" Wrocław 1995, nr 3-4, s. 95-109.

[22] Cytat z: F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/Main 1980, s. 27 za E. Naganowski, *Franz Kafka. Prorok mimo woli*, „Znak" 1987, nr 8-9, s. 74.

[23] Cytat według: *Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten, 1912-1924*, Frankfurt/Main 1979 za E. Naganowski, *Franz Kafka*, s. 75.

[24] Z mierzenia siebie i świata, oceniania i osądzania uczynił Wilhelm Emrich podstawową kategorię interpretacyjną w artykule *Świat jako sąd: „Proces" Kafki*, przeł. Z. Ciechanowska, w: *Sztuka interpretacji*, opr. H. Markiewicz, Wrocław 1973, t. II, s. 159-191.

Dla wyjaśnienia tego ostatniego opowiadania dodaję, że nie tylko ono jest przykre, że raczej w ogóle nasze czasy a moje w szczególności były i są nader przykre...[25]

5. Apokalipsa jednostki

Smutek, przykrość i zanik nadziei. Takie po lekturze *Kolonii karnej* mogą się pojawić wrażenia. Wyolbrzymiona władza, zdegenerowani czciciele maszyny, wyznawcy spektakli śmierci. Choć zginął Oficer, maszyna zaś uległa samozagładzie, pozostali – ucywilizowany Nowy Komendant i wahający się liberał-Podróżnik... i kolonia karna. Zło deprawuje, raz uruchomione patologiczne procesy rozkładu nie znikną bez śladu.

Nie tylko Franz Kafka rysował ciemne obrazy przemocy. Na siedem lat przed *Kolonią karną* Aleksandr Kuprin napisał *Mechaniczny wymiar sprawiedliwości*, opowiadanie, w którym pewien urzędnik ministerstwa oświaty demonstruje podczas prelekcji automat do wymierzania chłosty. Tutaj również wynalazca przekonuje do nowego, udoskonalonego sposobu wymierzania kary, sławi humanitarność działania aparatu, odwołuje się nawet w argumentacji do rosyjskiej tradycji kar cielesnych. Oto fragment dowodzeń wynalazcy:

Jawnie i otwarcie wyznaję, że w karze cielesnej, w tej formie, w jakiej praktykowana była dotychczas , tkwi wiele hańbiącego dla karanego i poniżającego dla karzącego. Bezpośredni gwałt człowieka nad człowiekiem wywołuje zazwyczaj z obu stron nienawiść, obawę, rozdrażnienie, mściwość, pogardę a wreszcie szkodliwy obustronny upór w zbrodni i karze, graniczącej nieraz z jakąś zwierzęcą lubieżnością. A zatem, powiecie szanowni państwo, że odrzucam karę cielesną? Tak, odrzucam ją, ale tylko po to, aby znów przyjąć w formie, w której człowieka zastąpi – machina.[26]

W końcowej fazie opowiadania Kuprina, jak i później u Kafki, wynalazca maszyny zostaje przez nią pochwycony i odczuwa skutki swej przedsiębiorczości.

Utwór Kuprina prowadzi jednak w inną stronę niż u Kafki. Bardziej liczy się tu satyryczno-pedagogiczna tendencja sprzeciwu wobec polityki Piotra Arkadjewicza Stołypina. Ironicznie wykpiwa się logikę myślenia państwa policyjnego, groteskowo karykaturyzuje się polityczne środowiska i małe, ludzkie interesy. Kafkowskie opracowanie tematu zawiera w takim układzie przekształcenie satyrycznego motywu w ironiczno-nierzeczywiste ujęcie, naturalistycznego opisu w podświadome projekcje. Aparat nie jest zwykłym mechanizmem zegarowym, lecz niedookreśloną, półinteligentną konstrukcją, kara nie jest różnicowana, lecz zawsze najwyższa[27].

Maszyn do wymierzania kary było zresztą więcej. Kafka, jako erudyta, obyty w literaturach światowych czytelnik, dobrze o tym wiedział. Już z baśniowej mgły wynurza się Prokrust ze swoim regulowanym śrubą łożem. Potem przypomnijmy Casanovę i jego *Pamiętniki* czy *Studnię i wahadło* E. A. Poe. Atmosferę wynaturzonego, absolutyzowanego prawa poznał Kafka dzięki Wyspie Diabelskiej i Cayenne, tak jak

---

[25] Cytat według: F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/Main 1980, s. 150 za E. Naganowski, *Franz Kafka*, s. 76.

[26] A. Kuprin, *Mechaniczny wymiar sprawiedliwość*, przeł. J. M., „Literatura na Świecie" 1987, nr 2, s. 317.

[27] Analizę porównawczą opowiadań Kafki i Kuprina znajdziemy w: J. Gondowicz, *Dwaj panowie K. (i ich wynalazek)*, „Literatura na Świecie" 1987, nr 2, s. 302-314.

opisywali to Francuzi[28] lub wyspie Sachalin i Syberii, jakie poznał poprzez Rosjan[29]. Wreszcie problem „premaszyny", pojawił się już w dawnej żydowskiej legendzie o rabim Jehudzie Löwym ben Belcalel, który ulepił istotę z gliny, Golema, ożywiając go kartką, na której napisane było niewypowiadalne imię Najwyższego. Legenda ta spisana została w czasach Kafki przez jego rówieśnika – Gustava Meyrinka.

Nie tylko więc Kafka odczuwał napięcie między tym, co ludzkie, swojskie a tym, co mechaniczne i obce. Rozwijająca się wówczas poetyka ekspresjonizmu doskonale rozdział taki przedstawiała[30]. Powstawały zatem obrazy, które poprzez skontrastowanie jednostki i zbiorowości, natury i miasta, żywego i martwego ukazywały patetyzm istnienia[31]. Zagłada i śmierć nie wiązały metafizyczno-moralistycznego nurtu ekspresjonizmu z absurdem ateistycznego świata. Ekspresjoniści wierzyli w rodzaj Absolutu. Jak pisał Hermann Bahra:

> Bo my już nie żyjemy, my tylko wegetujemy. Oto jest nasza sytuacja: Człowiek jest odduchowiony, natura odczłowieczona. Dlatego chodzi o to, aby poprzez jakiś cud, człowiek pozbawiony duszy, pogrążony, pogrzebany człowiek na nowo zmartwychwstał.[32]

Kafka przekroczył patos ekspresjonizmu. Brał w ironiczny nawias ekspresjonistyczne pradźwięki, obnażone uczucia i czyste dusze[33]. Wprowadzał do swojej prozy na wskroś realistyczny obraz, który zderzał się z niejasną motywacją świata. Oglądamy przez to losy ograniczonego podmiotu, ograniczonego, gdyż niczego do końca nie może dociec, zrozumieć. Niemal nie istnieje, lecz paradoksalnie, to dzięki niemu właśnie spoglądamy na powoływany do życia świat[34].

Często w interpretacjach wśród kafkologów pojawia się przekonanie, iż praski pisarz był prorokiem faszyzmu czy też szerzej – wszelkich systemów wojskowo-

---

[28] Z realiami życia na Cayenne w Gujanie Francuskiej Kafka zapoznać się mógł dzięki pismom Jean-Nicolas Billaud-Varenne, republikanina, uczestnika Rewolucji Francuskiej, autora prac dotyczących problemów władzy.

[29] Zapiski związane z lekturami pisarzy rosyjskich są częste. Kafka prawdopodobnie znał *Sachalin* A. Czechowa lub inne opowiadania o syberyjskich przestrzeniach F. Dostojewskiego czy M. Sałtykowa-Szczedrina. Patrz: *Dzienniki* Kafki: np. 5 I 1914, 14 II 1915, 13 III 1915.

[30] Patrz: W. Sokel, *Estetyka ekspresjonizmu*, przeł. E. Marylska, „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 4; T. Wróblewska, *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego.* „Dialog" 1966, nr 6.

[31] Karol Irzykowski o niemieckiej literaturze w czasie I Wojny Światowej pisał: „(...) o b o k w o j n y rozwija się literatura, która (...) zajmuje wobec niej stanowisko opozycyjne. Pośrednio ta literatura zasila się z katastrofalnego upadku burżuazyjno-politycznej rzeczywistości i w ten sposób obok wojny, a jednak w podziemnym z nią związku, wyrasta kierunek literacki, który roztwarza wartości dotychczas uznane, odsłania je jako nierealne, jako komedię, jako sen, fantasmagorię, kierunek, który – lubo istniał już dawno przed wojną – podczas wojny dopiero objawił się jako jednolita wola stylu." Patrz: K. Irzykowski, *Literatura niemiecka ostatnich lat*, w: tenże, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 390.

[32] H. Bahra, *„Expressionismus"*, München 1919, s. 140, cytat za T. Wróblewska, s. 72-73. O cytowanej tu rozprawie Bahry obszernie pisał w swej recenzji Karol Irzykowski; patrz: *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 356-372.

[33] O dokonujących się wówczas przemianach w prozie niemieckiej patrz: B. Nagel, *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, München: Winkler 1983; P. Cersovsky, *„Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet": Franz Kafka im Kontext der literarischen Dekadenz*, Würzburg: Könighausen & Neumann 1983; S. D. Dowden, *Sympathy for the Abyss. A study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Tubingen: Max Niemeyer Verlag 1986; F. Karl, *Franz Kafka: Represatative Man. Prague, Germans, Jews, and Crisis of Modernism*, New York 1991; M. M. Anderson, *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siecle*, New York 1992.

[34] O paradoksie epiki ekspresjonistycznej i usytuowaniu się wobec niej Kafki pisze Theodor W. Adorno. Patrz: tenże, *Zapiski o Kafce*, przeł. A. Wołkowicz, „Literatura na Świecie" 1991, nr 6, s. 149-176.

totalitarnych. Tradycyjnie proroctwa i apokalipsy Kafkowskie umieszcza się w ramach działalności III Rzeszy czy stalinizmu[35]. Trudno nie przyznać takiemu spojrzeniu pewnej racji, patrząc na inżynierów, projektantów, technologów obozów koncentracyjnych czy systemów represji. Są oni niczym wychodzący z ukrycia zwolennicy Starego Komendanta, którzy „ufali i czekali". Zdystansowanego Podróżnego spotkać można w późniejszych postaciach zauroczonych „jedyną prawdą" intelektualistów; tych humanistów, którzy co prawda dyskutowali i rozważali, lecz w ciepłych fotelach, z dala od mimo wszystko przykrego widoku kolczastego drutu.

Taka interpretacja wizji Kafki, ma jednak ograniczone działanie. Pisarz byłby tylko „prorokiem mniejszym", jego przesłanie nie byłoby apokalipsą, gdyż... przecież żyjemy. Chyba, że nie będziemy czytać go przez jednorazowy akt I Wojny Światowej, kiedy dostrzeżemy w jego pisarstwie „radar społeczny", który wskazuje na dojmujące doświadczenie przemocy[36]. Przemocy pojmowanej ahistorycznie, ciemności, która istnieje w rzeczywistości i raz za razem przejawia się w okrucieństwach.

Przemoc i katastrofa dotyczyć może jeszcze innych aspektów: zaniku tradycji, jednolitości kultury i wolności. Jak mówił Walter Benjamin – „w dziele Kafki mamy do czynienia z chorobą tradycji"[37]. Być może więc mądrość uległa rozpadowi, a to, co prawdziwe, bytuje gdzieś w nieokreślonej, niedostępnej człowiekowi przestrzeni. Możemy uczestniczyć tylko w opowiadaniu o mądrości, nie zaś w niej samej. Nie mamy już może klucza, którym można by otworzyć bramy poznania, język, w jakim mogło dokonać się poznanie, zużył się, religijny rytuał stał się pusty i zbędny. Bóg się wycofał ze świata... Czy na zawsze? Czy tylko tymczasowo, aby znowu dokonać aktu tworzenia?[38] Odpowiedzi na te pytania pozostają nieznane, Kafka jedynie (aż?) wskazał na zanik...

Jeśli jednak *Kolonia karna* jest odpryskiem wielkiej Apokalipsy? Tej historycznej, co ma nadejść? Czyż nie groźna wydaje się postawa Oficera-kata, to jego zaangażowanie, wytrzymałość, nawet poświęcenie. Czyż nie jest straszne w takiej postawie przekonanie, że to nie człowiek wykonuje wyrok śmierci, lecz mechaniczne ramię abstrakcyjnego prawa. Czy wreszcie nie jest przerażające standardowe, powtarzalne, sprocedurowane i „banalne" zadawanie śmierci na obiekcie, przez funkcjonariusza, „dzięki" aparatowi[39]. Ani życie, ani śmierć, ani człowiek nie ma już majestatu, istotniejsza zaczyna być technologia. W tak zaprogramowanym i ztechnicyzowanym świecie dokonuje się właśnie apokalipsa jednostki.

---

[35] Patrz np. prace: W. Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, Bern 1953; H. William, *Dostojevsky, Kierkegaard, Nietzsche, Kafka; four Prophats of our Destiny*, New York 1962; M. Friedman, *Problematic Rebel: Melville, Dostoievsky, Kafka, Camus*, Chicago-London 1970. Dyskusję, jaka się toczyła wśród marksistów różnego nasilenia ortodoksji, na temat aktualności i „proroctwa" Kafki komentuje G. Herling-Grudziński w artykule *Kafka wraca do Pragi*. Patrz: tenże, *Upiory rewolucji*, Lublin 1992, s. 52-57.

[36] Pojęcia „społeczny radar" użył R. Stach w *„Proces", czyli samo-sąd*, s. 340.

[37] Patrz: W. Benjamin, G. Scholem, *Korespondencja*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie" 2003, nr 1/2, s. 387.

[38] Taką myśl wysnuwa Gershom Scholem w korespondencji z W. Benjaminem. Patrz również: A. Lipszyc, *Filolog we mgle* (*Scholem, Kabała, Kafka*), „Literatura na Świecie" 1997, nr 7, s. 244-256.

[39] Patrz: W. Kaczocha, *Czytając Franza Kafkę i Arystotelesa*, s. 52-53.

Marek Kochanowski
(Białystok)

PARODIA MITU „ŻÓŁTEGO NIEBEZPIECZEŃSTWA” W *NIENASYCENIU* STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

1. Geneza motywu

Narodziny motywu literackiego, zwanego i kojarzonego z „żółtym niebezpieczeństwem”, związane są z faktami historycznymi oraz z konkretnymi utworami[1]. Istotną rolę w formowaniu się tego zagadnienia odegrały książki Władimira Sołowjowa *Chiny a Europa* (1890), *Opowieść o Antychryście* (1900), a także wydarzenia historyczne na terenie samych Chin, takie jak Wielki Marsz pod przewodnictwem Sun-Jat-Sena[2] oraz jego kontakty z rosyjskimi komunistami około roku 1923, czy wcześniej, w szerszej perspektywie, wojna japońsko-rosyjska w 1904 roku. Należy również pamiętać o książce Mariana Zdziechowskiego zatytułowanej *Europa, Rosja, Azja. Szkice polityczno-społeczne* (Wilno 1923), w której autor profetycznie opisuje wojnę „rasy żółtej” z „rasą białą”. Według Zdziechowskiego, rewolucja bolszewicka oznaczała odwrócenie się Rosji od cywilizacji europejskiej i w konsekwencji sojusz z ludami azjatyckimi, które w sposób naturalny dążą do najazdu na Europę[3].

W Ameryce lęk przed „żółtym niebezpieczeństwem” wystąpił już w XIX wieku i miał związek z chińską emigracją taniej siły roboczej, przede wszystkim poszukiwaczy złota, do Stanów Zjednoczonych w latach 1849–1852. Już wtedy Chińczycy byli odbierani w kategoriach masowego niebezpieczeństwa – pracowali wydajnie i to za mniejsze pieniądze niż mieszkańcy Ameryki, odbierając tym drugim pracę. W kulturze europejskiej „żółte niebezpieczeństwo” posiadało liczne reminiscencje we wspomnieniach najazdu Attyli, przywódcy Hunów na Europę w V wieku naszej ery. W świadomości mieszkańców różnych narodów pojawił się wtedy strach przed dzikimi

---

[1] Por. hasło *Egzotyzm*, w: *Słownik literatury popularnej,* pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997.

[2] Do partii Sun-Jat-Sena wstępuje w młodości jeden z bohaterów znanej powieści Brunona Jasieńskiego pod tytułem *Palę Paryż* (Warszawa 1929).

[3] Por. L. Gawor, *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza,* Lublin 1998. Różnice między poglądami Zdziechowskiego a Witkacego, a jest ich w planie historiozoficznym stosunkowo niewiele, polegałyby więc, według Gawora, przede wszystkim na zakorzenieniu myśli Zdziechowskiego w kulturze duchowej, w religii (przede wszystkim w Ewangelii), którą zastępuje idea postępu gloryfikująca nihilizm moralny (Szatan w postaci bolszewizmu jawi się jako zagrożenie dla porządku społecznego reprezentowanego przez monarchię). Upadek cywilizacji zachodniej jest więc „dopustem bożym”, wynikającym z odwrócenia się od Boskich praw.

hordami, który uaktywnił się ponownie w czasie najazdu Czyngis-chana. Jego armia posiadała cechy, które stały się później częścią schematycznych wyobrażeń dotyczących „żółtego niebezpieczeństwa" w XX wieku: niebywałą odwagę, heroiczną umiejętność znoszenia bólu, brak litości nad podbitymi mieszkańcami napotykanych na swej drodze krajów i zastosowanie zupełnie innego, odległego od europejskiego stylu, sposobu traktowania podbitej ludności w czasie działań wojennych. W podobnym znaczeniu „żółte niebezpieczeństwo" wystąpi w *Attyli* (1902) Bogusława Adamowicza:

Że podobna wzbierającym rzekom
Dzicz żółta cielce w dymnej niesie chmurze
Przeciwko światłym Europejskim wiekom...[4]

Określenia „żółte niebezpieczeństwo", „żółty terror" zostały rozpropagowane i spopularyzowane w świadomości masowej na przełomie wieków w Stanach Zjednoczonych w czasopismach, których właścicielem był William Randolph Hearst. Z kolei w Niemczech pojawiło się jako „*gelbe Gefahr*" za czasów panowania cesarza Wilhelma II około roku 1895 jako oznaka strachu wobec ekspansji ekonomicznej Japonii. W roku 1898 ukazała się książka, która po raz pierwszy wykorzystała motyw „żółtego niebezpieczeństwa". Chodzi o *The Yellow Danger* poczytnego autora Matthew Phippsa Shiela. Głownym tematem tego zbioru opowiadań jest śmierć dwóch niemieckich misjonarzy w Kiau-Tschou oraz podstępna działalność Yen Howa, który kłóci wszystkie europejskie narody i zmusza je do wojny między sobą, a następnie podbija je – osłabione wewnętrznymi konfliktami – i w konsekwencji niszczy Europę. W następnych edycjach książka Shiela nosiła już nazwę *The Yellow Peril*, czyli właśnie „żółte niebezpieczeństwo". Autor, na fali sukcesu, w roku 1905 napisał *Żółtą falę* (*Yellow Wave*), tym razem była to jednak opowieść oparta na faktach historycznych, luźno związana z wojną rosyjsko-japońską lat 1904–1905. Po tych powieściach motywy związane z żółtym niebezpieczeństwem na stałe zagościły się w literaturze popularnej, a ikonami chińskich zdobywców zostały takie postacie jak Doktor Nikola (pierwsza powieść z tym bohaterem ukazała się w 1895 roku) i Doktor Fu Manchu (pierwsze opowiadanie w 1913 roku).

2. Cechy strukturalne

Próba najpełniejszego zdefiniowania „żółtego niebezpieczeństwa" pojawi się w drugorzędnej polskiej powieści katastroficznej autorstwa Wacława Niezabitowskiego zatytułowanej Huragan od Wschodu, w której jeden z bohaterów, major Pretowicz, mówi:

> Wiem, że istnieje teoria, popularna zwłaszcza w Waszej ojczyźnie, panowie, i w Stanach Zjednoczonych, uznająca jako niezbity pewnik, iż rozbieżność charakteru i celów pomiędzy białą i żółtą rasą doprowadzić z czasem muszą do ostrego konfliktu, wynikiem którego będzie walka na śmierć lub życie między żółtym i białym światem.[5]

[4] B. Adamowicz, *Attyla*, w: B. Adamowicz, *Wybór poezji*, red. J. Zieliński, Kraków 1985, s. 42.

[5] W. Niezabitowski, *Huragan od Wschodu*, Warszawa 1928, s. 22. Powieść Niezabitowskiego jest niezwykle intrygująca, ponieważ na wojnę pomiędzy „białymi" a „żółtymi" patrzymy przez znaczną część powieści z perspektywy Japonki Ozari. Inna wersja mitu „żółtego niebezpieczeństwa" związana jest z autentyczną postacią barona Romana Fiedorowicza von Ungerna-Sternberga, urodzonego w Grazu, potomka bałtyckiej szlachty, bohatera książki Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego *Przez kraj zwierząt, ludzi i bogów* (1922). Baron, zniechęcony europejskim stylem życia, postanawia stworzyć własne imperium, ale imperium Azjatów,

Witkacy w *Nienasyceniu* sam wielokrotnie stosuje wyrażenie „żółte niebezpieczeństwo", konstatując na przykład: „»Żółte niebezpieczeństwo« (kto wie, czy nie największe właśnie bezpieczeństwo na tej naszej nudnej gałce) przeszło ze sfery pogardzanych mitów do krwawej, codziennej, do tej »nie – do – uwierzenia« rzeczywistości" (N 72)[6]. Pojawiają się również inne określenia dotyczące chińskiej inwazji, to: „chiński ruchomy mur" (N 78), „przewalający się przez Rosję żywy, żółty mur" (N 213). Zapanowało „sproszkowanie wszelkiej ideologii, automatyzm specjalizacyjny i podejrzany dobrobycik" (N 72). *Novum* autora *Nienasycenia* polega na tym, iż w jego powieści Chińczycy pojawiają się dopiero na końcu powieści, choć ogólne zagrożenie jest ciągle motywowane różnymi wiadomościami, choćby wzmiankowaną sytuacją w niektórych państwach europejskich (Anglia została rozbita wewnętrznie na samodzielne, małe, zbolszewizowane państewka).

Omawiane zagadnienie stanowi w dwudziestoleciu międzywojennym stałą cechę tematyki licznych powieści popularnych o zabarwieniu katastroficznym. Szkic poniższy jest więc próbą analizy tego motywu w *Nienasyceniu*, w której to powieści „żółte niebezpieczeństwo" występuje jako uschematyzowany motyw w funkcji fabularnej o wyraźnym zabarwieniu parodystycznym[7] wobec jego zastosowań w prozie drugorzędnej. Odsunięte zostanie więc na bok tło, wielokrotnie już opisanego w literaturze przedmiotu, katastroficznego kontekstu całej epoki (choć kontekst ten silnie rzutował również na literaturę popularną), a sam poziom porównań zostanie ograniczony wyznacznikami fikcji literackiej.

W najbardziej reprezentatywnych dla występowania tego motywu utworach występują wyznaczniki strukturalno-semantyczne, które, jako czynniki opisujące negatywnie Chińczyków, są pojęciami ciągle aktualnymi w kulturze[8], choć warunkowanymi pewną powtarzalnością stałych cech, widoczną właśnie w powieści popularnej. Oczywiście, w przypadku Witkacego motyw ten ma swoje korzenie w jego całościowym, katastroficznym światopoglądzie[9], co jednak nie zmienia faktu, iż źródła jego powieściowych wersji są popularne. Występowanie tego motywu w kulturze wysokiej (ze względu na małe prawdopodobieństwo pomysłu) ograniczyło się do kilku arcydzieł europejskich – oprócz przywołanych na początku książek warto jeszcze wspo-

---

którym przewodzić będzie biały człowiek. Jego szalony plan zmierzał do powstania azjatyckiej dywizji konnej, która zajmie Mongolię, a potem zaatakuje czerwoną Rosję. Sternberg określał siebie jako nowego Attylę, Czyngis-chana albo Tamerlana, który pragnie zbudować hordę i ruszyć na podbój Europy. Baron pragnął zjednoczyć przedstawicieli żółtej rasy, ale został rozstrzelany przez komunistów w roku 1921.

[6] Wszystkie cytaty za: S. J. Witkiewicz, *Nienasycenie*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 1996. Powieść oznaczam w tekście głównym skrótem „N" i obok podaję numer strony we wskazanym wydaniu.

[7] J. Błoński pisze o „żółtym niebezpieczeństwie": „Witkacemu potrzebna była Masa – przez wielkie M – która by mogła położyć kres europejskiemu indywidualizmowi; jego koniec jawił mu się jako oczywisty." Tegoż, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 403.

[8] Żywotność ta trwa aż do naszych czasów, bowiem „żółte niebezpieczeństwo" pojawiło się w ostatnich latach w komiksach (*Liga niezwykłych dżentelmenów* A. Moore'a, [Warszawa 2003]), powieściach (*Diamentowa karoca* B. Akunina, [Warszawa 2005]), czy grach komputerowych (*Tomb Rider*).

[9] O katastrofizmie Witkacego czytaj m. in. w: J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Toruń 1965; M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976; B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*, Wrocław 1976; W. Bolecki, *Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, w: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Kraków 1997; B. Janus, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 2002, nr 4; J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.

mnieć o twórczości Louisa Ferdinanda Celine'a, Dymitra Mereżkowskiego (*Nadchodzący cham*), czy rodzimych powieściach Bruno Jasieńskiego *Palę Paryż* (Warszawa 1929) i Aleksandra Wata *Żyd wieczny tułacz* (Warszawa 1926), w której sprzysiężone wojska Azji podbijają całą Europę.

Ogólne cechy tak zwanego „żółtego niebezpieczeństwa" – występujące w poszczególnych realizacjach katastroficznej powieści popularnej – dotyczą przede wszystkim Chińczyków[10], których działalność wyznaczona jest przez:

a) liczebność,
b) szybkość inwazji i tajemniczość jakichkolwiek ruchów militarnych,
c) okrucieństwo,
d) brak kobiet,
e) fascynację światem Zachodu, przejawiającą się również w hipnotycznym dążeniu do jego zniszczenia,
f) odurzenie narkotykami bądź ich wykorzystywanie w bieżących działaniach militarnych,
g) mechanizację i totalizację, wykluczającą jakiekolwiek podkreślenie roli jednostki – liczy się tylko masa i to ona jest negatywnym synonimem ogólnej charakterystyki Chińczyków,
h) czas akcji – osadzony w bliskiej, choć zazwyczaj niesprecyzowanej przyszłości,
i) negatywny i niszczycielski stosunek do przeszłości podbitych krajów.

W literaturze popularnej zdarzają się również przypadki częściowego wykorzystywania elementów „żółtego niebezpieczeństwa", co ma najczęściej miejsce w powieściach fantastycznych (przeważnie w antyutopiach). Jeśli w danej książce opisywana jest rewolucja komunistyczna, to jej negatywną „siłą roboczą" są najczęściej oddziały chińskie, które wprawdzie nie odgrywają istotnej roli w warstwie ideologicznej powieści, lecz wykonują najbardziej sadystyczne zadania i rozkazy. Oto w powieści Edmunda Jezierskiego *A gdy komunizm zapanuje...* główne oddziały komunistyczne zostają wzmocnione jednostkami chińskimi, które stanowią rodzaj straży, pilnującej porządku w mieście, ale ich podstawowym zajęciem jest również szabrowanie i niszczenie pamiątek przeszłości. W tej powieści to właśnie Chińczycy decydują o tym, co zostanie ocalone w mieście, a ponieważ nie znają rzeczywistej wartości przedmiotów i obca jest im cywilizacja Zachodu, niszczą więc praktycznie wszystko. Wyszczególnione powyżej cechy występują również w omawianej powieści Witkacego, z jedną, podstawową różnicą charakterystyczną dla jakichkolwiek działań parodystycznych – „żółte niebezpieczeństwo" jest w *Nienasyceniu* przedstawiane z delikatnie zarysowanymi akcentami komicznymi, których brak w utworach popularnych.

[10] Przy sporządzeniu tego zestawienia korzystałem z następujących książek: A. Lange, *Memoriał doktora Czang-fu-li*, w: *W czwartym wymiarze*, Warszawa 1912; B. Adamowicz, *Triumf żółtych*, Warszawa 1920; J. Braun, *Biały czy żółty*, „Światowid" 1926, nr 13 – 48; A. Marczyński, *Rok 1947, Świat w płomieniach*, Warszawa [b. r.]; E. Jezierski, *A kiedy komunizm zapanuje...*, Warszawa 1927; tegoż, *Palę Moskwę*, Warszawa [b.r.]; A. Wat, *Niech żyje Europa (ze wspomnień byłego Europejczyka)*, w: *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa 1927; S. Barszczewski, *Czandu. Powieść z XXII wieku*, Warszawa 1925; W. Niezabitowski, *Huragan od Wschodu*, Warszawa 1928; tegoż, *Ostatni na ziemi. Powieść z niedalekiej przyszłości*, Warszawa 1928; B. Jasieński, *Palę Paryż*, Warszawa 1929. Por. również wizję zagłady pojawiającą się w manifestach literackich z lat 1918 – 1939, opisaną przez P. Czaplińskiego w: *Proroctwo, czyli warianty końca świata*, w: *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997, s. 89–119.

Posiłkując się ustaleniami Krystyny Kłosińskiej, która zanalizowała „gramatykę" katastroficznej powieści popularnej[11] w oparciu o charakterystykę fabuły, przestrzeni i bohaterów, postaram się ukazać funkcje, w jakich omawiany motyw występuje w powieści Witkacego. W *Nienasyceniu* oprócz „żółtego niebezpieczeństwa" spotykamy zresztą dosłowny pomysł na powieść z przewodnim i niesamowicie stereotypowym rozwiązaniem katastroficznym, polegającym na ekspozycji totalnej, kosmicznej zagłady. Utwór taki projektuje główny bohater Genezyp Kapen:

> Ale wyobraźmy sobie, że astronomowie obliczają koniec świata – jakieś ciemne ciało włącza się w nasz system i krąży ze słońcem naszym dookoła wspólnego środka ciężkości, przy czym ziemia powoli, w dwa tygodnie np., oddala się aż na orbitę Neptuna (N 127).

Kapen stwierdza, iż jest to świetny pomysł z literackim motywem „zagłady ludzkości", który trzeba opowiedzieć Sturfanowi Abnolowi.

Warto jeszcze na wstępie zwrócić uwagę na parę istotnych zagadnień. Otóż Krystyna Kłosińska zauważa[12], iż tradycyjny wzorzec powieści historycznej, realizowany przez *Quo vadis?* Sienkiewicza, z opisanym tam teatralnym upadkiem cesarstwa rzymskiego, stanowił podstawową matrycę dla wielu motywów katastroficznych dwudziestolecia, przesiąkniętych biblijną retoryką i czarno-białą ideologią (świat pogański *versus* świat chrześcijański). Odwołania do Sienkiewicza znaleźć można również i w *Nienasyceniu* – na przykład znaczące nazwisko Wołodyjowicza[13].

Nieodłącznym elementem prozy katastroficznej jest wystąpienie trzech głównych postaci: władcy, bohatera i dziewczyny, którzy stając do walki z barbarzyńcami, bardzo często rywalizują również między sobą[14]. W użytym przez Witkacego schemacie władcą będzie na pewno Kocmołuchowicz. Tak jak postacie z powieści popularnej typu Wielki Mistrz czy Wielki Mag, tak również on zostaje opisany pojęciami „gigantyzującymi" jego sylwetkę bądź bywa bezpośrednio określany jako „Wielki Kocmołuch", „Le Grande" itp. Jak zauważa Kłosińska, władca taki charakteryzuje się niezwykłym okrucieństwem i bezwzględnością, która na końcu każdej historii zostaje pokonana. Bohater okazuje się z kolei spadkobiercą pewnych tradycji, czy to ogólnych, czy wynikających z historii zależności rodowych. Genezyp Kapen, syn piwowara, w pierwszej części powieści traci ojca, musi się w jakiś sposób określić również wobec tego, co chce robić w przyszłości. W świetle coraz liczniejszych plotek i informacji dotyczących chińskiej inwazji mamy prawo przypuszczać, iż to właśnie on – jako postać pierwszoplanowa powieści – odegra niezwykłą rolę w jej powstrzymaniu. Wydaje się bowiem projektowanym, idealnym bohaterem – przechodzi twardą szkołę życia, uzyskuje możliwość kształcenia własnej osobowości u boku samego naczelnego wodza i cały czas tkwi w centrum wydarzeń – jako ich uczestnik i obserwator.

---

[11] K. Kłosińska, *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, w: *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Kłak, Katowice 1978.

[12] Tamże, s. 63.

[13] Fascynację Witkacego autorem *Trylogii* poświadcza Jadwiga Witkiewiczowa we *Wspomnieniu o Stanisławie Witkiewiczu*, w: *Spotkanie z Witkacym*, red. J. Degler, Jelenia Góra 1979, s. 103.

[14] U Witkacego zarówno w dramatach, jak i w powieściach najczęściej spotykamy triadę: „rozdarty bohater, tyran i despota, oraz demoniczna kobieta". Por. W. Bolecki, *Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo*, wstęp do: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Kraków 1997, s. 52.

Jednym z warunków inicjacji bohatera jest jego wystąpienie przeciwko władcy. Genezyp, uczestnicząc w planie społecznych poczynań Kocmołuchowicza, wydaje się wątpić w wielkość wodza, co jest szczególnie widoczne po ujawnieniu masochistycznego związku przywódcy z Percy. Władca, czy to u Witkacego, czy w powieściach popularnych, ponosi klęskę, ponieważ sprzeniewierzył się „etycznemu prawu sprawowania władzy”[15]. Jednakże w *Nienasyceniu,* odwrotnie niż w powieściach popularnych, nie występuje klasyczna zamiana miejsc, polegająca na detronizacji przywódcy. Postawa prometejskiego bohatera zostaje sparodiowana, gdyż Genezyp okaże się na jakikolwiek przewrót zbyt bierny, nie jest nawet cieniem swojego władcy, nie potrafi go jako wierny sługa obronić, zachowuje się tak, jakby nie było żadnego zagrożenia ze strony Chińczyków.

Nieco skomplikowana jest relacja między „bohaterem” a „dziewczyną”. O ile w powieściach katastroficznych dziewczyna, tak jak bohater, walczyła z przeszkodami, pomagała mu zdobyć magiczny wynalazek, to w *Nienasyceniu*, przyjmując, iż jednym z wcieleń „dziewczyny” będzie Eliza, staje się ona ofiarą wynalazku, czyli pigułek Murti Binga. Związek ten ilustruje również inne wykorzystywanie pewnych wątków, istotnych w powieści popularnej, choćby ślubu głównego bohatera, w czasie którego, jak chce badaczka, odbywa się wpisanie znaku prywatności w wartość społeczną[16].

Oczywiście Witkacy wykorzystuje również schemat inicjacji głównego bohatera. Tak jak w *Huraganie od Wschodu* Wacława Niezabitowskiego, tak i w *Nienasyceniu* bohater przechodzi przez salony w świat wielkiej polityki i dyplomacji. W obydwu powieściach sytuacja ogólnego zagrożenia jest połączona z wątkiem romansowym, a główna bitwa zostaje na końcu zażegnana. U Witkacego jednak, choć wszystko wskazuje na jakiś ukryty plan Kocmołuchowicza, projektowana chwała zwycięskiego wodza okazuje się jedną wielką kapitulacyjną blagą, zaś oczekiwania odbiorcy zostają wyszydzone. Bohater pozostaje w stanie totalnego zaskoczenia takim obrotem spraw (Genezyp powinien zastąpić wodza i tak jak bohater Niezabitowskiego uratować świat).

3. Obraz Chińczyka

Wizerunek Chińczyków w *Nienasyceniu* rodzi się głównie z plotek, które są stopniowo dawkowane i bardzo często ujmowane enigmatycznie – podstawowym określeniem jest tutaj „ruchomy mur chiński”. W powieści istnieje również grupa arystokratów, która Chińczyków oczekuje – po części z własnej ciekawości, a po części z racji niemożności pogodzenia się z teraźniejszością; oczekiwania na zmianę, czyli na Chińczyków, pragnie Syndykat Zbawienia Narodowego. Oczekiwanie bierze się z ogólnej atmosfery przejściowości, a także z tego, iż automatyzm wprowadził w życie społeczne nudę, a ponadto w Polsce dotąd przyzwyczajonej do oczekiwania i poświęcania się dla innych – jak pisze Witkacy – nastąpił wyraźny przesyt dobrobytu[17].

Wszystkie informacje o Chińczykach albo zbliżającej się rewolucji początkowo wydają się nie dotyczyć głównego strumienia akcji i bohaterów, żyjących własnymi

[15] K. Kłosińska, dz. cyt., s. 68.

[16] Tamże, s. 67.

[17] Omawiając Witkacego historiozofię, B. Janus pisze o niezdecydowaniu Europejczyków, co ostatecznie pomaga Chińczykom w zwycięstwie. Por. tegoż, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 19.

salonowymi dyskusjami oraz drobnymi romansami. Zapowiedzi narratora są więc ostrzeżeniami przeznaczonymi dla czytelników, a świadomość nadchodzącej inwazji wzbudza ich dystans do ulotnej tymczasowości działań bohaterów. Presupozycją nadchodzących wydarzeń jest jedynie szkicowy opis ogólnych przygotowań do ewentualnej wojny, takich jak wcześniejsza matura i koniec roku szkolnego. Wiemy zaledwie tyle, iż zbliżają się „awangardy chińskich komunistów", z kolei w Rosji panuje rewolucja, która jest sprzeciwem wobec „białych rządów" cara Kiryła („Mówiono, a nawet przebąkiwano zupełnie wyraźnie, o potencjale żółtej masy za Uralem, zmieniającej jak potencjał grawitacyjny strukturę dookolnej przestrzeni, psycho-społeczne środowisko w sposób nieuklidesowy" (N 130)). Inne negatywne nowiny przynosi baron Scampi i to, co mówi, staje się streszczeniem możliwych zagrożeń wynikających z „żółtego niebezpieczeństwa":

> Moskwa formalnie wyrżnięta. Chińczycy organizują ich w zupełnie nowy sposób. Chodzi o wyssanie białej rasy. Nie liczą się zupełnie z siłami, uważając nas za miazgę. A wszystko w imię najszczytniejszych idei: podniesienia nas do ich poziomu. A przy ich pojęciu o pracy i standardzie tejże i w dodatku dysproporcji w stosunku do nas w tym względzie, rzecz to bardzo niemiła. O ile nie zginiemy, możemy być skazani na zapracowanie się na śmierć. (N 170)

Sytuację komplikuje również fakt, iż nie spotykamy w powieści wzmianki o tym, iż prezentowane informacje są w miarę obiektywne, nie wiemy więc, co mówi się w radiu, jesteśmy zdani na różne punkty widzenia i plotki[18] oraz szkicowe obserwacje. Szpiedzy wysłani przez Zachód albo giną, albo są torturowani (N 136). Nie domyślamy się nawet, jak Chińczycy wyglądają, przez ponad połowę powieści wiemy tylko, iż się zbliżają i odrzucają jakiekolwiek próby porozumienia:

> Wszelkie porozumienie z Chińczykami było wykluczone. Właśnie niedawno wrócił przecie starszy syn księżnej, ambasador z Hańkoou, w zaplombowanym wagonie. Nikt dosłownie nic nie wiedział. Po wysłuchaniu raportu, kazano młodego księcia zamknąć w celkowym więzieniu kwatermistrzostwa i tyle o nim słyszano. Tajemnica stawała się coraz bardziej jątrząca w swej kurtyzaniej zalotności. (N 345).

Ujawnione wreszcie w zakończeniu powieści stałe cechy wyglądu Chińczyków są identyczne jak w powieściach popularnych: najeźdźcy mają żółtą skórę, wyszczerzone zęby, działają metodycznie, ale niezwykle szybko, stopniowo eliminując jakiekolwiek przeszkody na swojej drodze. Opisywani są zawsze w ujęciach grupowych, z wyraźną przewagą określenia „masa", pojedynczych osobników jest zazwyczaj niewielu („Wszyscy podobni byli do siebie jak krople tego samego płynu" (N 597)), w zasadzie w zakończeniu powieści indywidualizacji podlega zaledwie dwóch. Tego typu zabiegi są oczywiście celowe – podstawą prezentacji samego motywu musi być przerażenie wynikające z liczebności najeźdźców. Jedynie Kocmołuchowicz jest człowiekiem, który zna ich z autopsji: „Obraz Chińczyków – znał te toczone z kości gęby i ukośność draniowatą oczu, znał z Rosji..." (N 365). Również bohaterowie powieści popularnych dokonują identyfikacji najeźdźców na podstawie stereotypowych, powtarzalnych cech. Czyni tak protagonista powieści Edwarda Ligockiego: „Po oczach skośnych i twarzach typowych, poznałem, że to byli Chińczycy"[19].

---

[18] Podobnie dzieje się w *Pożegnaniu jesieni*, w której to powieści informacje dotyczące wydarzeń rewolucyjnych są zawsze zapośredniczone. Por. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, dz. cyt., s. 386.
[19] E. Ligocki, *Noc na Palatynie*, Warszawa 1923, s. 51.

Słowa „tajemnica", „tajemniczy" są nieodłączną cechą większości opisów dotyczących Chińczyków w *Nienasyceniu*: „Ambasador chiński odjechał już pół roku temu, tajemniczy jak 40 000 bóstw kantońskiej świątyni" (N 410). Jako że nikt nie wie, co dzieje się w zdobytej przez Chińczyków Moskwie, nie można tego faktu uznać za ostrzeżenie co do chińskich zamiarów wobec ludności cywilnej. W powieściach popularnych tajemnica nie jest jedynie częścią działania Chińczyków, lecz ich podstawową, zaplanowaną i konsekwentnie realizowaną strategią. W *Triumfie żółtych* Adamowicza jeden z Chińczyków mówi: „Największa nasza siła tkwi w tajemniczości"[20]. W powieści Adamowicza życie codzienne zdominowane jest powszechnym odczuciem wszechobecności Chińczyków: „Ich tajemniczą rękę czuło się w niespodziewanych zdradach, w złośliwym defetyzmie i w konkurencji kupieckiej, przybierającej niekiedy ostrą formę międzynarodowych zatargów i w szalbierstwie masowym"[21]. W *Palę Paryż* Jasieńskiego plotki są zapowiedzią ogólnej rewolucji: „Wiadomości z Chin przychodziły urywane i niejasne, jak spłoszone stada ptaków, nadleciałe ze wschodu, trwożne zwiastunki nadciągającej nawałnicy"[22]. W powieściach drugorzędnych tajemniczość jednak w pewnym momencie znika na rzecz zdemaskowania banalności wyglądów i militarnych zabiegów Azjatów. Stopniowo dawkowane przerażenie musi zostać ośmieszone przez banał dosłowności, bo tylko w ten sposób można w literaturze popularnej dostarczyć odbiorcy poczucia „radosnego katharsis". U Witkacego tajemnica jest stale stopniowana, a końcowa demaskacja zarówno wyglądu Chińczyków, jak i metod nie przynosi zwycięstwa, lecz potęguje i zwielokrotnia nastrój zagrożenia.

4. Cywilizacyjne lęki

Atmosfera zagrożenia, jaka towarzyszy informacjom o zbliżających się Chińczykach, jest również projekcją ogólnych lęków ludzi żyjących w zmechanicyzowanej cywilizacji[23]. Moment ataku to najczęściej w różnych powieściach chwila niezwykłego dobrobytu i panowania wysokiej, ułatwiającej życie technologii, co jednakże prowadzi, jak to ma miejsce również u Witkacego, do pomnożenia rodzajów rozrywek w danym społeczeństwie. Jest tak w utworze Stefana Barszczewskiego *Czandu* (1925). Powieść ta zaczyna się przemówieniem przypominającym obywatelom bitwę z roku 1920:

> Bo przypomnijmy sobie my, ludzie pewni jutra, syci, odziani zawsze dostatnio, nie znający dolegliwości sędziwego wieku, zimna, głodu i braku pracy, my, którym chmury nie zasłaniają promieni słonecznych...bo obawiam się, aby nowoczesny komfort, dobrobyt powszechny, radość życia, którą się cieszymy, w przeciwieństwie do bohaterskich przodków naszych, nie zaślepiały was, nie przejmowały zbytnią pewnością siebie.[24]

Barszczewski opisuje świat niezwykle stechnologizowany, w którym oprócz szczęśliwości panuje eugeniczna selekcja osobników (co skrajnie pokazał w swoim pesymistycznym *Nowym wspaniałym świecie* Huxley) pod kątem ich indywidual-

---

[20] B. Adamowicz, dz. cyt., s. 60.

[21] Tamże, s. 68.

[22] B. Jasieński, *Palę Paryż*, dz. cyt., s. 119.

[23] Za E. Kuźmą zauważmy, że: „Wschód z *Nienasycenia* jest odwrotnością Wschodu z większości dramatów. Tam był on cofaniem się do stanu wyzwolenia z natury; tu odwrotnie; jest symbolem ostatecznego uspołecznienia i zautomatyzowania" Por. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w lititeraturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 325.

[24] S. Barszczewski, *Czandu*, dz. cyt., s. 7–8.

nych, zarodkowych predyspozycji, a rezultatem takiego działania władz jest pozorne zadowolenie materialne, wynikające z perfekcyjnego, powolnego dostosowywania jednostki do narzuconej jej z zewnątrz roli.

W katastroficznych powieściach popularnych znaczny stopień kapitalizacji społeczeństwa jest opisywany zawsze przy wyraźnej dezaprobacie narratora, trochę z ukrytym głęboko apodyktyczno-edukacyjnym założeniem, iż musi nastąpić jakaś trauma – w tym przypadku zagrożenie omawianym „żółtym niebezpieczeństwem" – gdyż dopiero świadomość przeżytego niebezpieczeństwa nadaje życiu poczucie wartości. U Witkacego społeczeństwo[25] przed inwazją zajmuje się głównie zapełnieniem swojego czasu wolnego: „...powojenne, dancingowo-sportowe pokolenie przeszło szybko..." (N 422). Autor *Nienasycenia* tworzy szeroką panoramę miasta i mentalności mieszkającego w nim społeczeństwa, czekającego na to, co nieznane – następuje bankructwo nocnych restauracji, wprowadzona zostaje obowiązkowa, ogłupiająca godzina zdrowia dla wszystkich. U Barszczewskiego główny bohater powieści, Adam Znicz, obserwuje w codziennych gazetach przewagę obrazków nad informacjami i nadmierny rozrost działów rozrywkowych, co jest dla niego pewnym wyznacznikiem tego, iż społeczeństwo osiągnęło wysoki poziom zmaterializowania. Nie tyle nie widzi już niebezpieczeństwa, co po prostu nie chce go widzieć.

U Witkacego to, co dzieje się w Polsce, domaga się nagłej zmiany[26]. Panuje powszechność zidiocenia i ogólna, dzika i pozbawiona refleksji wesołość. Zmiana jest jedynym lekarstwem na panoszącą się wszędzie nudę. Przyjście Chińczyków jest przeto wyczekiwane przez tych, którzy potrzebują zmiany w nierozstrzygalnej sytuacji ogólnego automatyzmu. Jak już wspominałem, oczekuje Chińczyków Syndykat Narodowego Zbawienia, ale i Putrycydes Tengier; genialny kompozytor wierzy w złamanie ich potęgi na ojczystej ziemi. W Nienasyceniu bardzo trudno jest zresztą miejscami jasno sprecyzować, jakie są naprawdę ogólne, sugerowane przez narratora, znaczenia „żółtego niebezpieczeństwa", to znaczy wydaje się, iż chińska inwazja może być dobrym, w sensie podobnej traumy, jaka ma miejsce w powieściach popularnych, środkiem na to, co dla samego Witkacego jest najgorsze – na nudę, bowiem jak myśli Kocmołuchowicz: „Chyba tam, na Dalekim Wschodzie, gdzie tryskały nowe idee... wyznawcy Murti Binga (i ich dziwny narkotyk Dawamesk B2) robili swoje, powoli, ale na pewno" (N 174).

W *Nienasyceniu* główne chińskie postacie to mandaryn Wang i jego doradca z Japonii Fucuszito Jokihomo. Technika Chińczyków w znaczny sposób przewyższa technikę Zachodu, co też jest zabiegiem parodystycznym, bowiem w powieściach popularnych właśnie do myśli technicznej Zachodu należało pierwszeństwo w postępie cywilizacyjnym[27]. Chińczycy znają nienagannie angielski, są drobni i świetnie wychowani, nie przypominają krwiożerczych bestii z rozgłaszanych plotek, efektownie zapraszają Kocmołuchowicza na śniadanie do siebie. O ich daleko posuniętej technice świadczy szybko osiągający dużą prędkość samochód, jakim przyjeżdzają,

---

[25] Jak zauważa J. Błoński, w *Nienasyceniu* wszystkim się całkiem nieźle powodzi, dz. cyt., s. 376.

[26] Zresztą upadek Polski polega tutaj tylko na jej wcieleniu w większe, lepiej zorganizowane mocarstwo. Por. U. Osypiuk, S. Symiotiuk, *Upadek Polski jako „pre-figura" upadku Europy (O genezie katastrofizmu Witkacego)*, „Akcent" 1990 nr 1/2, s. 230.

[27] Czasami, tak jak u Niezabitowskiego, wydawać się początkowo może, iż przewaga w różnego rodzaju machinach wojennych jest po stronie „żółtych", ale stanowi to jedynie pretekst do gigantycznych opisów batalistycznych, w których najczęściej przegrywają doszczętnie rozgromieni reprezentanci Wschodu.

oraz wynalazek Dżewaniego, który „obdarzony był słuchem wprost piekielnym, a potęgował go przez użycie specjalnych rożków akustycznych. Wynalazek chiński – nie znany na Zachodzie. Podsłuchał cały rozkaz z poczekalni oddalonej o trzy pokoje, przedzielone wypoduszkowanymi drzwiami" (N 548). Zresztą sam narrator informuje nas, iż: „Technika ich w ostatnich latach przewyższyła wszystko, co tylko Białe Zamorskie Diabły wynaleźć zdołały" (N 575).

Szczególnie zadziwiający okazuje się kontrast pomiędzy podtrzymywanym przez całą powieść stereotypowym ujęciem Chińczyków a ich opisem końcowym, nie pozbawionym drastyczności i naturalizmu, widocznego szczególnie w opisie egzekucji, jaka ma miejsce w chińskim obozie:

> Kat zamachnął się i głowa pierwszego „faceta" stoczyła się parę kroków do pochyłości, szczerząc żółte zęby. Ale w chwili ścięcia zauważył Kocmołuchowicz (kiedy głowa była już w powietrzu) plaster jakiś, coś podobnego do przekroju jakiegoś salcesonu: w środku szare, potem białe, potem czerwone, jakieś plamki i równa linia skóry otaczająca żywe jeszcze ciało. W sekundę (a może ćwierć) wszystko to zalała bulgocząca krew, a głowa dawno szczerzyła zęby na trawniku. (N 596–597).

Metodyczne okrucieństwo Chińczyków, które Witkacy pokazuje dopiero w zakończeniu swojej powieści, jest ich cechą wyróżniającą w całościowej konstrukcji „żółtego niebezpieczeństwa" w powieściach popularnych. Można nawet powiedzieć, iż na okrucieństwo w *Nienasyceniu* odbiorca został przygotowany opisami występującymi w książkach popularnych, w których Chińczycy są przede wszystkim sprawcami licznych egzekucji, gwałtów i rozbojów. I tak w *Triumfie żółtych* Bronisława Adamowicza na porządku dziennym jest to, iż w okupowanej Warszawie Polacy są notorycznie poddawani próbom nakręcania jelit na wałkach, a wielu z nich pracuje przy wyrobie narzędzi tortur. W powieści Ferdynanda Ossendowskiego *Burzliwe dzieje okresu* postrach i tortury są zasadą sądownictwa chińskiego, a egzekucje polegają na „widowiskowym" ścinaniu mieczem przez najlepiej zbudowanego Chińczyka.

5. „Rasowo wyczerpani"

Witkacowska Polska[28] z *Nienasycenia* wobec przemian na światowej scenie zachowuje neutralność, panuje w niej inercja i wysoki poziom mechanizacji życia, a także nastrój „pozorności": „Pozorni ludzie, pozorna praca, pozorny kraj – przewaga bab nie była pozorna" (N 33). Narrator nie mówi o tym, jakie wydarzenia odbędą się w przyszłości, nie wspomina też o tych, które, jak wiadomo, już miały miejsce. Inwazja Chińczyków to także okazja do prezentacji indywidualnych reakcji w sytuacji zagrożenia. I tak niektóre postacie, takie jak księżna Irina, wierzą w tajną pomoc z Zachodu, która zostanie wykorzystana przez jednostki wybitne, takie jak Kocmołuchowicz: „Finanse z Zachodu – to jest ten cud polski, którego te żółte małpy z ich uczciwością zrozumieć nie mogą" (N 335). W tej samej wypowiedzi bohaterki przebijają mesjanistyczne tony, dotyczące istnienia Polski na mapie świata jako ostatniego bastionu wobec chińskiej inwazji. U Witkacego przegrana jest więc końcem białej rasy. To zabieg parodystyczny w stosunku do tych powieści katastroficznych, w których Polska jest zawsze ostatnim i zawsze zwycięskim bastionem wobec jakiegokolwiek najazdu, zresztą nie tylko chińskiego, ale chociażby również ostatnim szańcem obrony wo-

[28] Rozważania na temat roli Polski w twórczości Witkacego interesująco przedstawił M. Król w artykule *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1972.

bec ogólnej rewolucji bolszewickiej[29], w której także pojawiają się chińskie akcenty.

Innym wschodnim akcentem z *Nienasycenia* jest działalność Malaja Murti Binga, którego Pietro Marchesani nazwał „piątą kolumną" chińskiej inwazji[30]. Ten motyw związany jest z szaleństwem i narkotykami jako nieodłącznymi cechami Witkacowskiej twórczości, chociaż i motyw narkotyków okazuje się bardzo silnie zakorzeniony w popularnych wyobrażeniach dotyczących „żółtego niebezpieczeństwa". Tytułowe „czandu" z powieści Barszczewskiego to przecież nic innego jak opium – słowo-klucz do całej powieści. W palarniach zbierają się bowiem Chińczycy, którzy chcą przejąć totalną władzę nad światem przyszłości, reprezentowanym przez zjednoczoną, wspólną Europę.

Genezyp spotyka nocą wysłannika Dżewaniego, młodego Hindusa, który przekazuje mu tabletki. Do produkcji narkotyku zaangażowana zostaje cała wschodnia Azja. Schemat istnienia i działania cudownych pigułek jest i tu bezpośrednio przeniesiony z literatury popularnej. Pozwalają one zachować wieczną młodość, zapewniają skondensowane szczęście. Dzieje się tak choćby w powieści Michała Rusinka *Bunt w krainie maszyn* (Kraków 1928). Pigułki o nazwie Dawamesk B2, choć wynalezione przez Czang-Weja, są wykorzystywane przez Murti Binga, stworzyciela nowej wiary, w której nie ma miejsca na żadne problemy metafizyczne. Wiara Dżewaniego jest rozpowszechniana w Polsce przyszłości za zgodą najważniejszych notabli i ministrów, z kanclerzem skarbu Jackiem Boroederem i ministrem oświaty Ludomirem Swędziagolskim na czele. Wyznawcy Murti Binga nigdy się nie śpieszą, działają powoli, sennie, pod wpływem narkotyku, od objawienia do objawienia, od wizji do wizji. Pigułki sprawiają, iż rzeczywistość staje się dla nich jasna i zrozumiała. Żyją w amoku – tabletki dają ucieczkę od strasznej rzeczywistości, ale i pozorną świadomość posiadania władzy rozwiązywania problemów. W zasadzie wszyscy pod wpływem ich działania wznoszą się na wyższe poziomy złudnego szczęścia, tworząc realną bądź telepatyczną wspólnotę między wyznawcami. Wytwarza się nie tyle masa biernych, wiecznie zachwyconych sobą osób, co społeczność automatów, niezdolnych do buntu i samodzielnego myślenia. Działanie tabletek widać wyraźnie na przykładzie kniazia Bazylego; bohater odczuwa, iż w tych tabletkach jest wszystkiego po trochu – i trochę intelektu, i trochę wiary. Opis podobnych środków, jakimi posługują się Chińczycy w czasie swojego najazdu, zamieścił również w swojej powieści *Triumf żółtych* Bogusław Adamowicz. „Żółci" są tu posądzani o to, iż operują jakimś magicznym, działającym masowo fluidem, odbierającym ludziom wolną wolę.

Działania Dżewaniego, podobnie jak działania Chińczyków, prowadzą do unicestwienia białej rasy. Jak zauważa Jan Błoński, „doktryna Murti Binga jest religią (dla)

---

[29] Jest tak w powieści E. Jezierskiego *A gdy komunizm zapanuje*, dz. cyt.

[30] P. Marchesani, *Witkacy, mit „żółtego niebezpieczeństwa"*, „Dekada Literacka" 1992, nr 22, s. 1. Marchesani sugeruje, iż interpretacja imienia Murti-Binga jest znacząca dla zrozumienia całej powieści. Wskazuje również na analogiczną tematykę w literaturze rosyjskiej, szczególnie u wspominanego Sołowjowa, ale i u Biełego, Błoka i Mereżkowskiego. Intrygujące są uwagi autora artykułu o związkach „Murti-Bingizmu" z koncepcjami T. Micińskiego czy J. Stura, natomiast potraktowanie nazwy Murti-Bing jako anagramu Ra**bin**dranatha Ta**g**orego i Jiddu Krishna**murtiego** wydaje się już tezą tyleż atrakcyjną, co ryzykowną. Podobnież jest z określeniami Chińczyków jako „żółtych, spełnionych pozytywistów", czy wskazanie na Witkacego jako na tego, kto „skomunizował Chińczyków", wzbogacając w ten sposób stereotyp (uczynił to jednak jako pierwszy A. Junosza-Gzowski w powieści zatytułowanej *W państwie czerwonych ludożerców*, Warszawa 1921).

niewolników", symbolem przyszłości będącej przedmiotem lęków Witkacego[31]. Witkacy w następujący sposób opisuje spotkanie Kocmołuchowicza i Dżewaniego:

> Zmierzyły się ze sobą dwie potęgi: wysłannik tajny wschodniej komuny z dewizą: zniszczyć najpierw wszystko, a potem stworzyć nowego człowieka i odtruć ziemię z jadu białej rasy – i bezideowy, nieświadomy siebie niewolnik potwornej mechanizacji komunizmów zachodnich (...) (N 547).

W czasie ostatniego pobytu Kocmołuchowicza w chińskim obozie zostaje wyjawiona prawdziwa przyczyna chińskiej inwazji. Jak to ujmuje przywódca Wang: „Rzecz jest prosta jak konstrukcja naszego modlitewnego młynka: nie umiecie sobą rządzić i jesteście rasowo wyczerpani" (N 599). Z mowy Wanga wynika, iż wschodnia nauka stoi o wiele wyżej niż myśl Zachodu, co widać chociażby już w samej organizacji najeźdźców, którym chodzi o mechanizację wszelkiej wytwórczości. Jak powiada Wang: „Urządzimy was i będziecie szczęśliwi" (N 599). Rasa żółta, zmęczona podbojem, będzie teraz krzyżowała białych z Chińczykami w celu osiągnięcia całkiem nowych możliwości. Tylko artystom pozostawia się prawo wyboru rasy kobiet, natomiast przywódcy będą już hodowani. W kraju zapanują nie tylko nowe sposoby rządzenia, ale również urabiania mentalności społeczeństwa, co dokona się dzięki zniesieniu wszelkiej krytyki literackiej i artystycznej.

Powyższe analizy pokazują, iż Witkacy wykorzystał i sparodiował występujący w literaturze popularnej mit „żółtego niebezpieczeństwa". Zabiegi parodystyczne zostały przeprowadzone na wielu poziomach[32], a głównym elementem zaskoczenia jest fakt, iż w *Nienasyceniu*, w przeciwieństwie do innych powieści popularnych, spotykamy autentyczne i niezwykle brutalne zwycięstwo Chińczyków. Nie należy także zapominać, że stanowią oni jeden z elementów katastroficznej przyszłości przewidywanej przez Witkacego, przyszłości zmechanizowanej, pozbawionej wybitnych jednostek. Co ciekawe, wspominana już wcześniej powieść Niezabitowskiego *Huragan od Wschodu* zawiera zakończenie zgoła odmienne od tego, jakie spotykamy w omawianej powieści i wydaje się nawet (chociaż w pismach Witkacego nie ma o tym nawet wzmianki, łatwo zauważyć bardzo bliskie podobieństwo w zakresie prezentacji „żółtego niebezpieczeństwa" w obu tych książkach), iż w tym przypadku mogło chodzić o bezpośrednią parodię konkretnego dzieła literackiego[33].

Otóż właśnie na końcu tej wydanej parę lat wcześniej powieści Niezabitowskiego nadzieja na ocalenie Polski leży w ostatecznym planie Wodza Naczelnego. I choć nie zostaje on zidentyfikowany, to poprzez nazywanie go „Dziadkiem", „Wodzem" czy „Marszałkiem" możemy go jednoznacznie kojarzyć z Józefem Piłsudskim. W *Huraganie od Wschodu*, inaczej niż w *Nienasyceniu*, genialny plan Naczelnego Wodza ratuje w zakończeniu powieści całą Europę.

---

[31] J. Błoński, *Doświadczenie dekadencji*, w: *Witkacy na zawsze*, dz. cyt., s. 423.

[32] W *Nienasyceniu* parodia Witkacego obejmuje również schemat rutynowych działań wojennych, nie tylko tych związanych z chińską inwazją, ale w zasadzie wszystkich opisów rewolucyjnych zamętów, doprowadzając te wydarzenia do nudnego wyliczania następujących po sobie w takich sytuacjach faktów. I tak chaos wojenny składa się z kilku stałych punktów, to znaczy: „a) tak zwane przeciąganie się wzajemne różnych band przez różne punkty, b) problem, jakie należy mieć danego dnia przekonania w danym punkcie, i c) kwestia żarcia – oto wszystko. Reszta: stosunki płciowe, metafizyka i klimat pozostają niezmienione" (N 276).

[33] Na podobieństwa obu powieści zwraca również uwagę T. Bocheński. Por. tegoż, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994, s. 154-155.

Marek Dybizbański
(Poznań)

KATASTROFA I UTOPIA. TEATR *SCIENCE FICTION* W ARCHIWUM EMILA ZEGADŁOWICZA

1. Futurologiczne tematy

Chodzi właściwie o dwa dramaty: Jana Planeckiego *Noc Amora* i nie podpisaną *Wyprawę w zaświaty*. Przyznać też wypada od razu, że nic by w nich nie było specjalnie zajmującego, gdyby nie stanowiły jeszcze jednej próby teatralnej prezentacji futurologicznych wyobrażeń międzywojennej epoki, no i gdyby nie zachowały się w archiwum Zegadłowicza. Zgromadzony w nim pokaźny zasób cudzych rękopisów pochodzi głównie z okresu, w którym Zegadłowicz zajmował jednocześnie kilka kierowniczych stanowisk w kulturalnych instytucjach Poznania[1]. Nie ulega wątpliwości, że właśnie ten wzgląd zadecydował o nadesłaniu mu *Nocy Amora*. Do maszynopisu dołączył bowiem autor odręcznie sporządzoną notatkę następującej treści:

> Wielmożny Panie Dyrektorze!
> Z okazji trwającej tamże [tj. w Poznaniu] P.W.K. [Powszechnej Wystawy Krajowej] i wielkiego napływu publiczności mam zaszczyt przesłać czteroaktową komedię pt. *Noc Amora* z prośbą o wystawienie jej jako prawdziwie kasowej sztuki w możliwie najkrótszym czasie.
> Proszę o szybką decyzję, ewentualnie o zwrot maszynowej odbitki.
> Kreślę się z wyrazami
> wysokiego poważania
> Jan Planecki
> 26 VI 1929
> Kraków, ul. Felicjanek 27[2]

Zegadłowicz ostatecznie sztuki nie wystawił i nie odesłał, lekceważąc najpewniej tupet ambitnego grafomana (swoją drogą ciekawe, ile lat miał ów „kasowy" dostawca repertuaru, gdy tak kategoryczne żądania ośmielał się formułować, i która z rzędu była to próba). Z drugiej jednak strony inny jeszcze wzgląd przesądzić mógł o jej zatrzymaniu. Zegadłowicz-dramaturg, jednym co prawda, za to najlepiej dziś znanym utworem, wpisał się w ten nurt scenicznej produkcji międzywojnia, w którym i *Noc*

---

[1] W latach 1927–1929 był kierownikiem literackim Teatru Polskiego, dyrektorem programów Polskiego Radia i redaktorem „Tęczy".

[2] Rkp. Biblioteki Uniwersyteckiej UAM, sygn. 3870/T.3.3, k. 1. O autorze sztuki nie udało się niestety zdobyć jakichkolwiek informacji biograficznych.

Amora można bez większego ryzyka umieścić. Jego *Łyżki i księżyc* korespondują wszak z całym zalewem scenicznych bajek futurologicznych czy utopijnych, poświęconych zagadnieniom przewrotów społecznych, obyczajowych i naukowych, chętnie przystrajanych w estetykę ekspresjonizmu.

I tak na wstępie można by siatkę kontekstowych skojarzeń utkać na kilku filarach, sytuując te bardziej wyraziste – bo nie tak wieloznaczne i z dzisiejszej perspektywy mniej inspirujące – gdzieś na obrzeżach czy w rogach figury, której geometryczny środek wypełnia dzieło Witkacego. Taki przynajmniej schemat narzuca literatura przedmiotu. Dramaty Witkiewicza stanowią bowiem podstawowy punkt odniesienia i dla „rewolucyjnych" misteriów Karola Huberta Rostworowskiego (Elżbieta Rzewuska[3]), i dla *Operetki* Gombrowicza (Maria Janion[4]), i dla naukowych komedii Brunona Winawera i Antoniego Cwojdzińskiego (Anna Krajewska[5]), i dla futurologicznej groteski Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (Stefan Treugutt). Ostatni z wymienionych badaczy wskazywał na okoliczności szczególnie sprzyjające rozkwitowi dramaturgii „przyszłościowej":

> Tematy futurologiczne, wybieganie myślą ku przyszłej cywilizacji i nowym stosunkom ludzkim było nader modne po pierwszej wojnie światowej, dały temu impuls rewolucyjne przemiany społeczne i gwałtowny, przez wojnę przyśpieszony skok wynalazczości technicznej. Tradycja była zresztą starsza, *Wehikuł czasu* Herberta Wellsa pochodził jeszcze z ostatnich lat XIX wieku. W rok po premierze *Kochanka Sybilli Thompson* przyjaciel Pawlikowskiej, Antoni Słonimski, wystawił swój przyszłościowy dramat *Wieża Babel.* To, czym teraz dla młodzieży i dla rozrywki zajmuje się *science fiction* (nie obrażając filozofujących i świetnych powieści Stanisława Lema), to wówczas było na gorąco wiązane z aktualnością, z polemiką o nowy kształt powojennego świata. I tak modną wtedy wizją „żółtego niebezpieczeństwa" zajmował się inny przyjaciel Pawlikowskiej, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jego niebawem wydana powieść *Nienasycenie* także przepowiadała inwazję Chińczyków na Europę, zniszczenie dotychczasowej, rozpadającej się w chaosie sprzeczności kultury[6].

Tradycja była w istocie dużo starsza. Już Leonardo da Vinci przekonywał, że „ptak jest narzędziem działającym na podstawie prawa matematycznego, które to narzędzie człowiek zdolen jest stworzyć z wszelkimi jego ruchami"[7], a wydana w roku 1626 *Nowa Atlantyda* Franciszka Bacona przynosiła wizję patriarchalnie zorganizowanego społeczeństwa, posiadającego statki powietrzne, łodzie podwodne i Dom Salomona, w którym grupa uczonych przeprowadza eksperymenty genetyczne. Wszakże pomysły Bacona i Leonarda da Vinci, gdyby nawet nie były odosobnione – bo sprzyjała fantastom atmosfera intelektualna doby renesansu, pobudzały wyobraźnię odkrycia naukowe i geograficzne – objawiły się mimo wszystko w czasach, w których machiny latające i łodzie podwodne mogły się wydawać mrzonką niepoprawnych marzycieli, lecz idealny ustrój szkicowany choćby w *Nowej Atlantydzie* – przy odrobinie

[3] Zob. E. Rzewuska, *„Misterialne kompozycje" Karola Huberta Rostworowskiego*, w: *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988.

[4] Zob. M. Janion, *Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*, w: *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

[5] Zob. A. Krajewska, *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław 1989.

[6] S. Treugutt, *Wstęp*, do: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dramaty*, oprac. A. Bolecka, t.1, s. 21-22.

[7] Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, przeł. i oprac. L. Staff, Kraków 1913, t. I, s. 155.

dobrej woli – byłby możliwy do zaprowadzenia. W epoce Wellsa, u schyłku XIX wieku, gdy fantastyczne wynalazki stawały się dobrem powszechnym, a idealnego ustroju nadal nie było, coraz wyraziściej objawiała się ta bolesna prawda, że ludzkość prędzej spenetruje odległe zakątki kosmosu niż zdobędzie się na tę odrobinę dobrej woli. Wielka wojna potwierdziła tylko najgorsze przewidywania.

Literatura, także i polska, reagowała na procesy wywołane dwiema rewolucjami (angielską – przemysłową i francuską – społeczną) już w pierwszej połowie XIX wieku. Zygmunt Krasiński dał w *Nie-Boskiej Komedii* wzór dramatycznej antyutopii społecznej, a wcześniej Mickiewicz do nieukończonej i zaginionej powieści fantastycznonaukowej, do *Historii przyszłości*, w której na pejzaż XXI wieku składały się miasta pędzące po szynach, zwierciadlana telewizja, radio i balonowa komunikacja międzyplanetarna, wprowadził wątek najazdu Chińczyków na Europę[8]. I podobnie jak w *Kochanku Sybilli Thompson* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, u Mickiewicza także chińskiej napaści oparła się Polska. Tyle że w *Historii przyszłości* rozwiązanie przybrało kształt mesjanistycznie zabarwionego motywu bitwy „pod wodzą bohaterki znad Wisły", ocalającej całą Europę. U Pawlikowskiej „rezerwat" o nazwie Polska przetrwał, ponieważ „miał złe drogi i nieprzebyte błota, tak że Chińczycy woleli zrezygnować niż niszczyć tanki"[9]. To wszakże tylko humorystyczny (satyryczny) dodatek, bez znaczenia dla rozwoju akcji i konstrukcji świata przedstawionego.

Dramat Pawlikowskiej, wystawiony w 1926 roku, a więc pochodzący z tego samego mniej więcej czasu, co *Noc Amora*, stanowi istotny kontekst z kilku poważniejszych względów. Między innymi dlatego, że dotyczy tej samej sfery zagadnień, co i sztuka Planeckiego. Erotyczna swoboda, jakiej zaznają bohaterowie *Kochanka Sybilli Thompson*, którzy w przeciągu dwóch pokoleń (licząc od daty powstania sztuki) przekształcili miłość w techniczną umiejętność, sport, zabawę – prowadzi ostatecznie nie tyle do zniesienia rodziny i instytucji małżeństwa, ile do ich zwielokrotnienia poprzez zaprowadzenie podwójnych małżeństw (kojarzenia dwóch par dla miłosnych zabaw w różnych konfiguracjach), co właściwie na jedno wychodzi.

---

[8] Jedynym śladem istnienia tej powieści jest relacja Antoniego Edwarda Odyńca, zapisana w liście do Juliana Korsaka z 9 (21) maja 1829 roku:

> Opowiadanie zaczyna się od r. 2000 i ma obejmować dwa wieki. [...] Cała zaś ta historia [...] kończyć się ma na wejściu ziemi w stosunki z planetami, a to za pomocą balonów, które naówczas tak mają żeglować po powietrzu, jak dziś okręty po morzu; cała zaś ziemia ma być pokryta siecią kolei żelaznych, [...] którym Adam ogromną przepowiada przyszłość, twierdząc, że postać świata przemienią. [...] Boję się dotykać szczegółów, bo czuję, iżbym dzisiaj nie skończył. Ale jak nie powiedzieć choć słówka o całych flotach skrzydlatych balonów, latających w powietrzu, jak żurawie lub gęsi? O całych miastach domów i sklepów, budowanych z żelaza na kołach, a pędzących po kolejach żelaznych, ze wszech stron lądu, na wielki jarmark pod Lizboną, dokąd znowu ocean, w olbrzymich okrętach, przynosi płody innych części świata? Jak nie wspomnieć o Archimedesowych zwierciadłach, ustawionych na ogromnych przestrzeniach w ten sposób, że ogniste litery, odbite w pierwszym, w okamgnieniu odbijają w ostatnim? O teleskopach, przez które z balonu można całą ziemię obejrzeć, a z ziemi widzieć, co się dzieje na jej satelitach? O akustycznych przyrządach, za pomocą których, siedząc spokojnie przy kominku w hotelach, można słuchać dawanych w mieście koncertów, lub wykładów lekcyj publicznych? itd.

(A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski, wstęp M. Dernałowicz, Warszawa 1961, t. I, s. 42-43).

[9] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Kochanek Sybilli Thompson*, w: *Dramaty*, oprac. A. Bolecka, wstęp S. Treugutt, Warszawa 1986, t. I, s. 118.

2. *Noc Amora*

Istnieją dwa modele upadku życia rodzinnego w antyutopiach – życie erotyczne może przebiegać w sposób nieskrępowany w myśl zasady: każdy należy do każdego, lub też zostać poddane ściśle określonym przepisom, ustalającym ilość dozwolonych stosunków seksualnych, dostosowaną do państwowego programu hodowli dzieci[10]. Drugi wariant realizuje właśnie *Noc Amora* Planeckiego, o czym uprzedza już wstępne *Ojaśnienie*:

> *Noc Amora*, komedia w 4 aktach (z tezą o zwartej akcji dramatycznej) walczy w obronie prawa małżeńskiego, przeciwstawiając się śmiało i eksperymentalnie wszelkim zakusom bolszewickim.[11]

Zaraz po tej deklaracji „na boisku tanecznym" przed gmachem „Królewskiego Zakładu Badań Nowożeńców" pojawia się para marionetkowych postaci. Inżynier i Złotowłosa czynią przygotowania do wielkiego przewrotu – każde z osobna. Jemu się marzy wielka rewolucja, ona chce podstępem rozsadzić organizację państwową od środka, a w tym celu musi przeniknąć w szeregi wroga. Żaden plan nie zostaje jednak wyjawiony w pełni – i słusznie, bo sceny ekspozycyjne powinny dostarczać informacji o zastanym układzie stosunków, a nie uprzedzać bieg wypadków. Tym bardziej, że akcja „rozgrywa się w stolicy Króla ludów ziemi w bardzo a bardzo dalekiej przyszłości". Obraz przyszłego świata wyłania się z rozmowy bohaterów właśnie dzięki tajności ich zamierzeń, a po trosze i za sprawą takich zwyczajnych chwytów, jak zwodzenie kochanka. Kokieteria Złotowłosej wywołuje lawinę wyznań i skarg, zawód miłosny – całkiem zasadnie w tym wypadku – potęguje rozczarowanie Inżyniera wobec świata:

ZŁOTOWŁOSA
[...]
Wniosłam podanie do komisji zdrowia.
INŻYNIER
I naturalnie zostałaś mutantką.
[...]
ZŁOTOWŁOSA
Bo dzieci teraz wychowuje państwo,
A przedtem ciężar obowiązków spadłby
Przeważnie na mnie, dlatego nie chciałam.
INŻYNIER
Na mnie, na ciebie, na całą rodzinę,
Jak było dawniej, w dwudziestym stuleciu,
Lub jeszcze wcześniej, w czasach starodawnych.
Wiek złoty, sztuka... Perykles, Ateny.
A teraz cała ludzkość jakby jedna Sparta:
Musztra, to futbol, samochód, samolot
[...]
Cały świat w ruchu – szalonym, wariackim,
O wychowaniu dzieci, o rodzinie,
O Bogu prawie nikt z ludzi nie myśli.
Zabawa tylko – jeszcze raz zabawa!
Jeśli tak dalej pójdzie – wyginie ród ludzki!
ZŁOTOWŁOSA
[...]

[10] Zob. D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994.
[11] J. Planecki, *Noc Amora*, k. 3.

Co się dziś dzieje, jest tylko następstwem
Najnowszych odkryć, wielkich wynalazków,
Wynikiem prądów, nurtujących ludzkość,
Które ty sam popierałeś.[12]

Związek odkryć i wynalazków z upadkiem życia rodzinnego – dziś, w dobie gier komputerowych, internetu i telewizji satelitarnej tak oczywisty, że postrzegany wręcz w kategoriach do znudzenia powtarzanego banału – najwyraźniej przed wojną już nie wymagał dodatkowych uzasadnień. W *Nocy Amora* w każdym razie ich nie otrzymał. Złotowłosa wyznała w końcu litościwie, że realizuje tajny plan, gdy Pomocnik Inżyniera kończył montowanie głośnika radiowego na drzewie. Blask elektrycznych świateł wypłoszył wywrotowców, Złotowłosa weszła do zakładu badań. Jej motywacja pozostała w zasadzie niejasna, a z dalszych rozmów pary głównych bohaterów trudno właściwie rozeznać, czy Złotowłosa droczy się tylko z kochankiem, czy rzeczywiście wierzy w wyższość kultury mutantów nad światem przeszłości – stopień nieuchwytności ironii w jej wypowiedziach jest bowiem wystarczająco wysoki, aby samo występowanie tej kategorii postawić pod znakiem zapytania, a od tego zależy przecież rozstrzygnięcie kwestii dominanty konstrukcyjnej charakteru tej postaci na korzyść sprytu lub głupoty.

Co innego Inżynier. Na jego szczerym gadulstwie zasadza się konstrukcja nie tylko własnej jego osoby, ale całego dramatu, realizującego schemat utopii negatywnej. Bibliografia utworów dramatycznych tego typu jest na tyle szczupła i różnorodna, że nie pozwala na sporządzenie jednolitej matrycy gatunkowej dla dramatycznej antyutopii. Ponadto w chwili powstania *Nocy Amora* nie było jeszcze ani *Rzeczpospolitej poetów* Morstina (1934) ani *Szewców* Witkacego (1934), a *Łyżki i księżyc* Zegadłowicza, wystawione w 1928 roku, czekać miały na swój pierwodruk jeszcze prawie trzydzieści lat, czyli jedynym wzorcem stać by się mogła dla Planeckiego rewolucyjna część *Nie-Boskiej Komedii* Krasińskiego. Tam obraz świata przyszłości, wyłaniający się z prezentacji stosunków panujących w obozie rewolucji, poddany został ocenie człowieka z zewnątrz. Sytuacja hrabiego Henryka odpowiada konwencji gatunkowej wypracowanej jeszcze w dawnej epickiej utopii pozytywnej i przejętej przez nowoczesną antyutopię, której „świat przedstawiony [...] zbudowany jest na zasadzie kontrastu między psychiką bohatera a prawami społeczeństwa zorganizowanego"[13]. Skąpa fabuła utworu antyutopijnego koncentruje się na konflikcie bohatera nie tyle ze światem, ile społeczną jego organizacją – według dwóch podstawowych schematów: nieprzystawalności wyobrażeń bohatera pochodzącego z innego świata lub ewolucji psychicznej jednostki „tubylczej", ale nawiązującej jakiś rodzaj kontaktu z inną cywilizacją (na przykład poprzez lekturę przedrewolucyjnych gazet czy pamiętników).

Hrabia Henryk w obozie rewolucji realizuje schemat „zewnętrzny", Inżynier z *Nocy Amora* – „wewnętrzny", zastosowany chociażby w *Roku 1984* Orwella z o wiele lepszym oczywiście skutkiem, ale przyznać trzeba, że ewolucja psychiczna takiego bohatera jest już zabiegiem dość wyrafinowanym, a trudnym do przeprowadzenia w dramacie, który ma jeszcze zaprezentować fantastyczny świat w zwartej akcji konstruowanej z dialogów i ograniczonej rozmiarami kilku aktów. Trudno się dziwić, że postać Inżyniera pozostała u Planeckiego niedopracowana, skoro nawet Stanisław

[12] Tamże, s. 6-7.
[13] D. Wojtczak, dz. cyt., s. 100.

Lem zastosował w swych utworach scenicznych łatwiejszy konstrukcyjnie (choć zarazem kłopotliwy z uwagi na konieczność dodatkowych uzasadnień) chwyt „przerzucenia" bohatera z jednego (znajomego) do drugiego (obcego) świata. W *Nocy Amora* świat musiał – w pewnym przynajmniej zakresie – zaprezentować się sam.

Sceny następujące po pierwszej rozmowie pary głównych bohaterów ukazują dwuznaczność pozycji społecznej mutantów, których szeregi zasiliła właśnie Złotowłosa. Mutanci, strojący małpie figle i przeganiani przez strażników, sprawiają rzeczywiście wrażenie jakiejś rasy podludzi. Co innego wynika jednak z rozmowy dwóch strażników w scenie piątej:

STRAŻNIK I
[...]
Zostanę mutantem?
STRAŻNIK II
Guzik! Jesteś już za stary.
STRAŻNIK I
Jak to za stary? Czterdziestkę skończyłem.
STRAŻNIK II
Trzydzieści dziewięć – i to już za dużo.
Badają płuca, ręce, nogi, uszy.
STRAŻNIK I
Wszystko mam dobre, jakby u młodzieńca.
Popatrz, jak prężą się u mnie muskuły.
(*kurczy ramię i pokazuje mu*).
STRAŻNIK II
Tęgie. Wiesz, druhu, rozum też badają.
STRAŻNIK I
Rozum badają?
STRAŻNIK II
Pamięć i pojętność.
STRAŻNIK I
Toś mię zagwoździł!
STRAŻNIK II
Jakie masz skłonności,
Czy przypadkowo nie ściągasz klejnotów?
(*pokazuje ruch złodziejski ręką*)
Nie pijesz absyntu?
A ty, braciszku, lubisz mi pociągać!
Dul dul z flaszeczki.[14]

Jakoż i rzeczywiście mutanci okazują się pupilkami Króla, który organizuje właśnie Noc Amora. Podczas obrzędu przedstawia zagranicznym gościom swój program ulepszenia świata i człowieka poprzez wyhodowanie nowej rasy. W tym celu należy znieść instytucję małżeństwa i kojarzyć pary jednorazowo (na jedną noc), zastępując przypadkowy dobór naturalny naukowo opracowaną selekcją.

Prezentacja królewskiego programu przeplatana jest kolejnymi etapami obrzędu Nocy Amora, spełnianego w teatralnej konwencji dziewiętnastowiecznej dramy czarodziejskiej o rodowodzie barokowym. Chwyt ten przypomina zastosowanie konwencji operowej do przedstawienia obozu rewolucji w III części *Nie-Boskiej Komedii*,

[14] J. Planecki, *Noc Amora*, k. 12.

lecz w przypadku utworu Planeckiego chodzi głównie o urozmaicenie scenicznej wystawy – są więc śpiewy, a przede wszystkim tańce mutantów – grupowe i indywidualne, swobodne i reżyserowane przez Ministra Zabaw Ludowych „w kostiumie baletmistrza, z małymi skrzydełkami u ramion" (k. 19), pojawia się nawet „Chłopczyk w postaci bożka Amora", który „trzymając w ręku łuk i kołczan opuszcza się z góry przy pomocy linki i obrzuca pary miłosne żywymi kwiatami" (k. 27), po czym zamyka pierwszy akt sztuki wypuszczeniem strzały w stronę Złotowłosej i Króla.

Akt drugi otwiera narada robotników, planujących własną rewolucję – z niskich raczej pobudek i pod wpływem jednego z Przywódców, który odległej w czasie utopii Króla przeciwstawia bliższą antyutopię (skoszarowane życie starych kawalerów, których psychofizyczne walory nie spełnią warunków rozrodczych, ustalonych w programie hodowli nowej rasy). Przywódca ów zresztą lojalnie przyznaje, że odstręczający królewski środek ma w istocie prowadzić do pięknego celu (ziemskiego raju zaludnionego zdrowymi olbrzymami), lecz osobistą wygodę proponuje przedłożyć ponad dobro przyszłych pokoleń („Przyszłość jest dobra, teraźniejszość licha, / Cóż nam z przyszłości, jeśli nas nie będzie!")[15]. Przerywający zebranie Inżynier zachęca do zrywu w obronie świątyń, w imię Boga – Jego obraz widzi w niemowlęciu, dziecku mechanika, z którym dzieli mieszkanie. Nad kołyską tegoż dziecka w złości podsuwa Złotowłosej makabryczne pomysły: „Odetnij piersi tym nożem kobiecie / I każ je kopać, jakby piłkę nożną". Omdlenie Złotowłosej staje się pretekstem do wezwania Lekarza, który niczym demoniczny Doktor z *Kordiana* Słowackiego pragnie z bohatera uczynić wariata, więc „urabia" Inżyniera, tłumacząc mu bieg dziejów w perspektywie kosmicznej:

LEKARZ
Jak dziwnie sobie świat cały przedstawiasz!
Myślisz, że wszystko, co jest, w miejscu stoi?
Błędne pojęcia! Cały świat się kręci
Naokoło gwiazd, których jest miliony.
Wiruje wszystko, leci w nieskończoność.
A ziemia nasza to pyłek w wszechświecie.
Pojęcia, które przedtem były dobre,
Dziś są fałszem – miłość także względna;
Miłość – nienawiść – sojusz ludów – wojna!
Kontrasty. Złoty środek znaleźć trzeba.
Król go wynalazł – uszczęśliwił ludzkość.[16]

Relatywizm reprezentowany przez Doktora, z którym przyszło dyskutować Kordianowi, zmierzał do nihilizmu, pozostawiając jednak bohaterowi możliwość przezwyciężenia go i podporządkowania wyższym wartościom odkrywanym dzięki samodzielnej pracy ducha. Lekarz w *Nocy Amora*, jakby przeczuwając to niebezpieczeństwo, podsuwał gotowe rozwiązanie. Jedyne i ostateczne. Przyznać więc trzeba, że wątki „zapożyczane" Planecki usiłował twórczo przerabiać (z jakim skutkiem – to już inna sprawa). Scena z *Kordiana* nie musiała być zresztą bezpośrednim impulsem. Niektóre motywy krążyły zapewne „w obiegu". W późniejszych *Szewcach* Witkacego dwaj Towarzysze (X i Abramowski) rozprawiają się z całą sceniczną zgrają równie szybko i stanowczo, jak w sztuce Planeckiego „Komisarz i strażnicy bezpieczeństwa

[15] Tamże, k. 31.
[16] Tamże, k. 48.

publicznego w gazowych maskach", którzy pod koniec III aktu przychodzą aresztować Inżyniera i Przywódcę robotników. Bo trzeba dodać, że robotnicza rewolucja początkowo miała być bezkrwawa. Robotnicy planowali niejako rozszerzyć chytry plan Złotowłosej na skalę światową, a ta – jak powiedziałby bohater *Seksmisji* Juliusza Machulskiego – „seksplozja" dokonać się miała za sprawą naturalnego uwiedzenia pięknych mutantek.

Złotowłosej się udało – przynajmniej częściowo. Król złożył obietnicę, a potem przesłuchać miał pojmanych spiskowców – bo jakoś trzeba akcję do końca doprowadzić i dramat zamknąć mocnym akordem. Trudno o rozwiązanie motywacyjnie mniej przekonujące niż to, które – jak się zdaje – zaplanował autor. W ostatniej zachowanej scenie – scenie przesłuchania – znudzony Król dla zabawy przebrał w swój płaszcz służącego – Murzyna, i to na niego rzucił się pierwszy wprowadzony więzień – Rewolucjonista („przywódca ludu"). Ponieważ Murzyn nie chciał powtórzyć przebieranki, król kazał wezwać Złotowłosą, której przyrzekał wcześniej koronę. Tekst urywa się na scenie przebierania jej w szaty królewskie. Czy w następnej scenie Inżynier miał zaatakować domniemanego Króla i załamać się z powodu zabicia ukochanej?

Można się domyślać, że jego atak byłby skuteczny, jako że Inżynier – w poglądach tradycjonalista, budowniczy i miłośnik porządku – w działaniu okazywał się niebezpiecznym anarchistą – konstruował bomby, którymi zamierzał wysadzić w powietrze składy żywności i wywołać w ten sposób ogólną panikę i chaos.

Oprócz tajemniczych bomb Inżyniera pojawia się jeszcze na scenie „aparat do fal elektrycznych", którym posługują się „strażnicy bezpieczeństwa publicznego", sprawiając, że „Inżynier i Rewolucjonista momentalnie padają i wiją się boleściach". Głośnik radiowy nie był co prawda w 1929 roku wynalazkiem fantastycznym, ale dzięki skutecznemu zakłóceniu *Nocy Amora* i dzięki stałej obecności w projektach Inżyniera stał się właściwie bohaterem całej sztuki. W wierszu deklamowanym w komnatach królewskich w IV akcie uwydatniony został nawet mistyczny aspekt tego urządzenia:

MĘŻCZYZNA I
(*wchodzi, składa niski ukłon i deklamuje wiersz pt. „Szukaj fali Boga"*)
Jeśli zwątpienie duszę twą ogarnie
I straszna nuda – ten gość nieproszony
Zapuka kiedy do twego mieszkania,
To nastrój wtedy twój radioodbiornik
Na długość fali, jakiej tylko pragniesz,
A roje ludzi w przeróżnych językach
Śpiewać ci zaczną, jakby chór aniołów
Pieśń pojednania, pieśń szczęścia i chwały.
Powiesz: rzecz znana, już słuchałem nieraz.
Mało ci jeszcze, badaczu przyrody?
Tajniki nieba chciałbyś może poznać?
(*Król ziewa*)
Duch twój się zbudził, patrzy, słucha, śledzi,
Oczy swe zwrócił w przestrzeń niezbadaną.
Nie patrz daleko! W twoich czterech ścianach
Mieści się wszystko: miliardy drgań ludzkich,
Które radio szepce ci do ucha,
Miliardy drgań gwiazd, co wabią twe oko,
Miliardy tęsknot pokoleń od wieków,

Którym w twej pracy zawdzięczasz natchnienie,
A wreszcie fale odwiecznego Stwórcy,
Pobudzające twą jaźń do działania.
Poznasz je łatwo, gdy drgania twej duszy
(*Król ziewa jeszcze bardziej*)
Uzgodnisz z falą wszechmocnego Boga...
Nie wierzysz słowom? Pytaj się atomu
Eteru, a on ci odpowie, że wszystko,
Co było, co jest, co w przyszłości będzie,
Bo to, co widzisz – dopiero początek
Doskonałości, której nie ma granic,
Wytwarza ludzkość według myśli Boga![17]

Zestawienie fal radiowych z kosmiczną falą boskiego tchnienia – niezależnie od intencji autora – przywołuje na myśl mistyczne syntezy epoki romantyzmu. Już w 1820 roku Percy Bysshe Shelley w *Prometeuszu wyzwolonym* przedstawiał „prometejski ogień we współczesnej formie elektryczności i opisuje elektrony w atomowej strukturze materii"[18]:

Sfera kulista, co jak sfer tysiące
Zakrzepła niby kryształ, wszak przez który
Płynie jak próżnią muzyka i światło.
Kul mieści krocie, sama w nich zawarta
W purpurze, bieli, błękicie, zieleni
I złocie, kula wewnątrz kuli. Przestrzeń
Międzysfer pełna jest kształtów potwornych,
Jakie śnią duchy w czarną noc bez świateł.
Ale przejrzysta każda z sfer, choć krążąc
Zachodzą wzajem na się ruchów mrowiem
Na niewidzialnych wirujące osiach.[19]

Ateistyczna filozofia przyszłości Shelleya zakładała, „że nauka zastąpi religię, a niezmienne prawa Newtona i Davy'ego – kaprysy bóstwa-tyrana"[20]. *Prometeusz wyzwolony* antycypował przeobrażenie greckiego herosa w mityczną postać epoki rewolucji przemysłowej, Frankensteina – zapowiadał przejęcie dziedzictwa Prometeusza przez naukę i technologię[21]. Ta zmodernizowana domieszka racjonalizmu – obecna w micie prometejskim od zarania (pod postacią przewodniej roli półboga – opiekuna ludzkości, nauczyciela i budowniczego) – zauważalna jest w dramacie Shelleya – jak powiada Leszek Elektorowicz – „przy całej niematerialności jego tworzywa poetyckiego"[22]. To samo jednak powiedzieć można o jak najdalszych od ateizmu późnoromantycznych syntezach historiozoficznych, przywołując chociażby prelekcje Mickiewicza, rozprawy Cieszkowskiego czy mistyczne pisma Słowackiego, w których kolumny trójc obrazowały pracę ducha globowego:

[17] Tamże, k. 52-53.
[18] P. Johnson, *Siły, maszyny, wizje*, przeł. M. Kucharska i W. Królikiewicz, w: *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 605.
[19] P. B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, a. IV, w. 238-248, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982, s. 155.
[20] P. Johnson, dz. cyt., s. 605.
[21] Zob. L. Elektorowicz, *Posłowie*, do: P. B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, wyd. cyt.
[22] Tamże, s. 177.

Oto zbłyskawicowanie się w jedność dwojga różnych natur duchowych sprawia to, że duch trzeci, odpowiadający doskonale średniej sile i naturze tamtych sił i natur zrównoważonych... łączy się z niemi... i trzecią uderzając siłą [...] z niczego rodzi formę... Organizm bowiem jest tu tylko pomocą i wywołaniem siły ostatecznej z ducha... a duch spiorunowawszy ciało, gdy o nim zapomni, staje się twórcą. [...] trzy pioruny uderzają na siebie – i anioł jeden zmagnetyzowany ciałem wylatuje [...]. [...] Ten trzeci duch, który oto [...] na pomoc przybywa i łączy się w sile z siłą dwóch duchów w ciele będących, musi [...] doskonale dopełnić trzeciego boku równobocznego trójkąta...[23]

Wedle określenia Marty Piwińskiej, Słowacki – pisząc utwory, które „do połowy zgadzają się z Biblią, a od połowy z teorią ewolucji"[24] – starał się w ten sposób „zromantyzować" kształtujący się na jego oczach światopogląd pozytywistyczny. Porównanie to dla Planeckiego może trochę nadto zaszczytne, a jednak korci, by zapytać, czy i jemu przyświecała podobna intencja?

Techniczny aspekt przyszłej organizacji świata jest w *Nocy Amora* reprezentowany skromnie. Mimo że autor pisał z myślą o teatrze raczej dobrze wyposażonym. Wpisał nawet w swój dramat projekcję filmową, choć zarazem godził się na jej usunięcie, gdyby przekraczała możliwości teatru. Jego wątpliwości i wahania dotyczące maszynerii teatralnej koncentrowały się jednak wokół innego rodzaju efektów, niż by można oczekiwać po widowisku z „bardzo a bardzo dalekiej przyszłości". Futurologiczną treść uatrakcyjniać miała właśnie sceniczna oprawa z odległej przeszłości. Dobitnie wyraża ten zamysł wstępne *Objaśnienie*:

Jako nowy, konkurencyjny czynnik dla kina wprowadzono: balet, śpiewy, świetlne obrazy, dające się w mniejszym lub większym stopniu stosować, zależnie od uzdolnień aktorskich, a także finansowych i technicznych sił teatru.[25]

Wybór konwencji scenicznej był zatem świadomy. I dla futurologicznej sztuki historycznie usprawiedliwiony. Ale tylko historycznie, gdyż teatr czarodziejskiej dramy już od pół wieku, czyli już od czasów poprzedzających tak zwaną wielką reformę teatru, uchodził za przeżytek. *Noc Amora* powtarza tymczasem pomysł Karla Meisla, który u progu XIX stulecia w dramie futurologicznej wprowadzał na scenę postaci w kostiumach niemalże cyrkowych obok parowego pługu i robotów kopiujących[26], konfrontując ten świat z wyobrażeniami bohatera z przeszłości, odpowiadającej współczesności swoich widzów. Tradycyjnie więc – dzięki porozumieniu autora z

---

[23] J. Słowacki, [*Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*], w: *Dzieła wszystkie*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1952–1975, t. XIV, s. 231-232.

[24] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999, s. 250.

[25] J. Planecki, *Noc Amora*, k. 3.

[26] „Teatr przedstawia przedmieście, przed namiotem, na którym jest napis «Parowo-Powietrzny Instytut» – stoi stolik, na nim gazety. – [...] Za podniesieniem kurtyny widać w głębi za sztachetami pług parowy orzący bez pomocy koni, na nim siedzi wieśniak i czyta książkę. – Dwa balony z przeciwległych stron przelatują przez scenę, słychać w górze głosy kolonistów." (*Trzech-wieczny człowiek, czyli Co było, co jest i co będzie? Utwór fantastyczno-czarodziejsko-komiczny w trzech wiekach z niemieckiego przez K. Nowińskiego przerobiony ze śpiewami, chorami, ogniami etc.*, rękopis Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. T-712, k. 43r.).

„Damy powinny być dziwacznie ubrane – wysznurowane przy biodrach, w górze i w dole nadzwyczaj szerokie i watowane. Włosy zaś ubrane w pióra, loki, kwiaty, wstążki ile tylko da się umieścić. Fiufantzki w dziwacznym fraku z bardzo wąskimi tylnymi połkami, kapelusz szczególniejszego kształtu, zamiast pantalonów spódniczka po kolana, okulary na nosie, lecz zamiast szkiełek powprawiane są dwie perspektywy" (tamże, k. 49v-50r).

czytelnikiem ponad głowami postaci – rolę przewodnika dziwiącego się obcemu światu pełni postać konstruowana z zachowaniem reguł realizmu, bliska potocznemu doświadczeniu czytelnika bądź widza, która w istocie właściwych przewodników dopiero spotyka, pozostając raczej „pośrednikiem", reprezentantem odbiorcy.

3. Wyprawa w zaświaty

Jest jedną z naczelnych prawidłowości literatury fantastycznonaukowej, że „jakościami weryzmu czy realizmu, mocno sugestywnymi, są utwory nasycone tym lepiej i gęściej, im bliższa jest ich czasowo przestrzenna lokalizacja względem ziemskiej teraźniejszości"[27]. A jednak prawidłowość tę Stanisław Lem odnotowuje bez przesadnego entuzjazmu. Rozsądny umiar stanowi najwyższą cnotę w oczach ortodoksyjnych wyznawców fantastyki typu verne'owskiego. Pociąga on jednak za sobą ryzyko szybkiej weryfikowalności prognoz. Jak słusznie zauważa Juliusz Kadz-Palczewski, „większość konkretnych pomysłów Verne'a dognała, wchłonęła i prześcignęła rzeczywistość"[28]. Podobnie rzecz ma się z fantastyką przestrzenną, którą uśmierca minimalna choćby dawka naukowej wiedzy o budowie planet – zwracał na to uwagę Michel Butor:

> Wiadomo, że ciążenie na Wenus jest większe, a na Marsie mniejsze niż na Ziemi itd. Tych kilka danych zmusza respektującego je pisarza do ogromnego wysiłku wyobraźni. [...]
>
> By nie przyznać się do porażki, trzeba brnąć dalej. Zamiast opisywać coś, co mogłoby się rozgrywać na Marsie i Wenus, lepiej od razu przeskoczyć na trzecią planetę systemu epsilon Łabędzia lub też, skoro naprawdę nic nie przeszkadza pozostać na tak dobrej drodze, aż na planetę N gwiazdy N galaktyki N. [...][29]

Najwyraźniej u progu lat trzydziestych XX wieku stary poczciwy Księżyc – tak silnie eksploatowany w dziewiętnastowiecznej fantastyce – znajdował się już za blisko. Wszelako jeszcze w roku 1929 kończono w Berlinie produkcję filmu Fritza Langa według scenariusza jego żony – Thei von Harbou – zatytułowanego *Kobieta na Księżycu.* W prasie pojawiły się zdjęcia z planu filmowego i zapowiedź niezapomnianych wrażeń:

> Zobaczymy krajobraz księżyca, pełen tajemnicy i grozy, olbrzymią rakietę, która dotarła na tę planetę, mieszkańców księżyca, ich zwyczaje, wynalazki, słowem: przeniesiemy się w świat fantazji, który może w niedalekiej przyszłości będzie rzeczywistością.[30]

Cieniem na tej imprezie kładła się jednak afera kryminalna – autorkę scenariusza oskarżono o „plagiat głośnej powieści polskiej *Na srebrnym globie* Żuławskiego"[31].

Może więc i ze względu na takie niebezpieczeństwo, tudzież zwyczajne „zużycie" literackie Księżyca, anonimowy autor *Wyprawy w zaświaty* – „sztuki fantastycznej" zachowanej w archiwum Zegadłowicza – ulokował swoją utopię na Marsie, gdzie trzej ziemscy śmiałkowie – prof. Gwiaździński (astronom), dr Główski („inżynier-technik") i dr Radiolski (chemik) zlądować mieli w roku 2000 (Radiolski spotkał tam swą przyszłą żonę, a Gwiaździński rodzonego ojca, który zaginął w kosmosie dwadzieścia pięć lat wcześniej).

---

[27] S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Warszawa 1996, t. II, s. 140.
[28] J. K. Palczewski, *Wstęp*, do: H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, BN II 216, Wrocław 1985, s. X.
[29] M. Butor, *Kryzys rozwojowy science fiction*, przeł. B. Okólska, w zbiorze: *Spór o SF*, s. 44-45.
[30] „Ilustracja Wielkopolska", 6.10.1929, nr 1, s. 23.
[31] Tamże.

Marsjański krajobraz w *Wyprawie w zaświaty* nie różni się zasadniczo od ziemskiego, a mieszkańcy tej planety – od ludzi. Wyglądem odbiegają tylko członkowie elity intelektualnej o dużych łysych głowach, którzy okazują się sztucznymi tworami, powołanymi do życia przez genialnego prezydenta. Władca ten nie tylko wynalazł preparat zastępujący krew u swoich androidów, ale i dla ludzi opracował technikę odmładzania starów i wskrzeszania umarłych. Bluźnierczy wysiłek naśladowania Boga – mimo że znacznie zwielokrotniony w stosunku do przesądów dziewiętnastowiecznej fantastyki – nie realizuje się tu jednak w atmosferze grozy, zostaje po prostu zaobserwowany i odnotowany przez ziemskich przybyszów nawet bez szczególnego zdziwienia, tym bardziej zaś bez metafizycznej refleksji. Zwiedzający obcą planetę Ziemianie nie dziwią się właściwie niczemu. Nie oburza ich okrucieństwo praw obowiązujących w idealnie skomunizowanej krainie, w której za zdradę małżeńską grozi kobiecie kara dziesięcioletniego uśpienia. Nie budzi nawet zdziwienia fakt, że tak rozwinięta cywilizacja – wyposażona miedzy innymi w maszyny przetwarzające energię powietrzną i słoneczną oraz podręczne (zakładane chyba na plecy) aparaty latające – dotychczas nie zdołała skontaktować się z cywilizacją ziemską – chociaż próbowała.

Na pytanie, co z tego zasobu cudowności autor zamierzył pokazać na scenie, odpowiedź jest tyleż prosta, co zaskakująca: wszystko. *Wyprawa w zaświaty* – „sztuka fantastyczna" – mogłaby wręcz uchodzić za wzorcowy przykład braku teatralnej wyobraźni. Na trzydzieści dwie strony maszynopisu przypada dziewiętnaście aktów, podzielonych na sceny, wymagające nieustannych zmian miejsca akcji. Zresztą nawet graficzny zapis tekstu odbiega od klasycznego układu dialogowego dramatu i sprawia właściwie wrażenie spotęgowania efektu, jakim posłużył się Bruno Winawer w książkowej edycji *Promieni FF*, uzasadniając go troską o wygodę czytelnika:

> Mówiono mi, że publiczność bardzo niechętnie czyta komedie i nie uznaje dramatów w książce. Zastanawiałem się długo nad przyczyną tego oryginalnego zjawiska, które dopiero niedawno Mark Twain mi wyjaśnił. Każda powieść zaczyna się od słów: „był dzień upalny, letni" albo „działo się to późną jesienią, o zmroku" – każdy romans zawiera kilka nader trafnych uwag o pogodzie, do których czytelnik się przyzwyczaił od dziecka i uważa je przeto za rzecz nieodzowną. W didaskaliach scenicznych brak przeważnie miejsca na dłuższe dyskusje klimatyczne i dlatego taki utwór w czytaniu nuży i irytuje. [...]
>
> *Promienie* grano trzy lata temu w Teatrze Letnim w Warszawie, ale fantazja dekoratorów teatralnych nie jest zbyt bogata. Mam nadzieję, że wyobraźnia czytelnika wypełni lepiej luki w tych rozmowach i że opowieść o przygodach Serafina dopiero w czytaniu nabierze właściwej barwy.[32]

Wyznanie to u mistrza dialogu i dowcipu słownego tchnie jednak ironiczną kokieterią. Nie ulega też wątpliwości, że komedia Winawera przewyższa *Wyprawę w zaświaty* pod każdym względem, z wyjątkiem może scenicznego – a właściwie niescenicznego – rozmachu.

---

[32] B. Winawer, *Promienie FF i inne morały*, Warszawa [1927], s. 5-6. Tadeusz Żeleński (Boy) porównywał wspomnianą inscenizację w Teatrze Letnim (12 lipca 1924 r.) z wcześniejszą, krakowską: „W Krakowie grano to bardzo serio, w jakimś stylu niezdecydowanie «ekspresjonistycznym», co dało intrygujący akt pierwszy, ale nie kleiło się zupełnie w drugim i trzecim. Tutaj uderzono śmielej w efekty niezawodnie popularne, do czego skłaniał już sam lokalnie warszawski charakter sztuki: widok przejeżdżającej «ośmnastki», «zera», «Kurier Warszawski» tonący w bluszczu i różach – staną się atrakcją co najmniej taką, jak ów słynny pociąg w *Panu naczelniku*". T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. XXI, Warszawa 1964, s. 81.

– Gwiaździński: Gdzie jesteśmy?... Jak się nazywa ta ziemia?
Marsjanin, pokazując na siebie, mówi: Mukura...
Mimiką daje do zrozumienia, że mowy nie rozumie. Prosi ich gestem ręki, aby szli za nim, pokazując opodal swój dom.
Postępują za nim. O kilkanaście kroków widać budynek parterowy, długi, o płaskim dachu, z ogrodem kwiatowym, w środku którego stoi 2-3 m. wysoka palma. Drzwi domu otwarte. Wchodzą do niego.
Pokój gościnny, do którego Marsjanin gości wprowadził, duży, jasny, o ścianach malowanych w kwiaty. Na stoliczku okrągłym widzimy 2 aparaty w kształcie szafeczek, jak w obserwatorium astr. [z poprzedniej sceny – M.D.].
Marsjanin prosi gości, aby usiedli. Siadają na głębokie, wyściełane fotele na biegunach. Gospodarz przeprasza podróżnych i wychodzi na chwilę.
Podróżni rozglądają się po pokoju.[33]

Ten sposób zmiany miejsca akcji teatralna maszyneria byłaby jeszcze w stanie udźwignąć. Ale „sztuka fantastyczna" przewiduje także przygotowania do startu rakiety i sam start z dachu budynku, niemal jednocześnie obserwowany z ulicy na dole (porównanie może trochę niestosowne, lecz podobne „akrobacje" przestrzenne projektował Wyspiański – choćby w *Legionie*), poza tym lądowanie rakiety (z której wysiadają astronauci), przenośne aparaty latające, miękkie rozciągliwe szkło w ramach okiennych, a także operację odmładzającą:

Na stole leży w ubraniach dwóch uśpionych obywateli I klasy [tj. marsjańskich ludzi „naturalnych" – M.D.].
– Fuliga [sztuczny marsjański „wielki uczony biolog" – M.D.], wskazując na nich, mówi:
Przysłano nam dwóch obywateli do odmłodzenia. Widać z twarzy, skóry i włosów, że mają po jakie 100 lat naszych... Pozwolą panowie, że ich przy was odmłodzę?...
Uczeni nasi nie tylko na to się godzą, ale bardzo są wdzięczni za niespodziankę, jaka ich czeka.
To powiedziawszy, daje znak asystentom. Rozpinają szybko śpiącym ubranie na piersiach. Fuliga, stojąc między stołami, rozcina jednemu i drugiemu pierś i serce nożem. Asystenci wkładają im w serce węże z miękkiego szkła, jak z kauczuku. Krew ścieka do naczyń szklanych pod stołem. Jeden z asystentów podaje Fulidze szprycę, drugi trzyma w ręce naczynie z eliksirem. Biolog napełnia przyrząd i wtłacza jednemu i drugiemu płyn w serce. Wstrzyknął wszystko. Jeden asystent, trzymając w ręce słój z maścią, smaruje nią serce, a następnie wierzch piersi.
– Fuliga, pokazując maść, mówi: Maść, która momentalnie goi każdą ranę... Pokazując nóż, mówi: Nóż, który krając, tamuje równocześnie krew...
Asystenci zapinają uśpionym ubrania na piersiach. Przez przyłożenie do nosa jednemu i drugiemu maleńkiej flaszeczki z środkiem odsennym, obaj obywatele budzą się i – o dziwo – zmarszczki znikły na twarzy i ciele, włosy przybrały dawny ciemny kolor. Widać po odmłodzonych, że wyglądają na mężów najwyżej 40-letnich.[34]

Zgroza. A jest przecież tyle innych możliwości. W *Kochanku Sybilli Thompson* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej naukowo-magiczny proces odmłodzenia tytułowej bohaterki siłami życiowymi czerpanymi z sześciu młodych tancerek odbywa się za zamkniętymi drzwiami, a jednocześnie ogrywany jest teatralnie w sąsiednim pokoju, czyli na scenie, gdzie z półek spadają książki, a pielęgniarka Nurse uspokaja czekającą na Sybillę gosposię:

[33] *Wyprawa w zaświaty. Sztuka fantastyczna*, Rkp. Biblioteki Uniwersyteckiej UAM, sygn. 3870/T.5.1, k. 8.
[34] Tamże, k. 19.

NURSE: [...] To są dodatkowe objawy seansu, który się odbywa w przyległej sali. Dawniej myślano, że to duchy! Nazywano to straszeniem. Dzisiaj wiemy, że jest to tylko rozruszanie atomów materii przez fale ondyczne, składową część żywych organizmów.[35]

W epoce, w której literatura przestała się już wstydzić swej literackości, a teatr teatralności, wolno było tego rodzaju efekty przedstawiać także na scenie, z podkreśleniem kreacyjnego charakteru świata przedstawionego – jak to uczynił Winawer w *Promieniach FF*, zapisując po prostu w didaskaliach, że Serafin, szalony naukowiec i cudotwórca, „zdejmuje z Ewy perukę, ściera jej zmarszczki z twarzy"[36]. Cóż, kiedy autor *Wyprawy w zaświaty* wybrał naturalistyczny obraz interwencji chirurgicznej. Posunął się nawet dalej i postanowił pokazać (także w klimacie szpitalnej sali) operację stworzenia sztucznego marsjańskiego obywatela II klasy, której towarzyszą takie efekty jak powlekanie stosu mięśni uformowanego w kształt ludzkiego ciała masą w mig przybierającą barwę i strukturę skóry – możliwe już tylko w filmie, i to pod warunkiem zastosowania animacji komputerowej.

* * *

Jeżeli w sztuce Planeckiego przywołanie konwencji dziewiętnastowiecznej dramy czarodziejskiej miałoby być elementem „romantyzacji" współczesnych nurtów sztuki i służyć podobnej „romantyzacji" przebiegu procesów technologicznych i zmian społecznych, to chwyt ten uznać by trzeba za całkowicie chybiony – także w konfrontacji z drugą omawianą „sztuką fantastyczną", wskazującą obszary, jakie ogarniać już mogła wyobraźnia twórców, inspirowana postępem technicznych nowinek (także na polu sztuki) i postęp ten nieznacznie wyprzedzająca. Romantyzm nie lubił form zużytych i zawsze chciał wybiegać w przyszłość. *Wyprawę w zaświaty* oddala wszakże od niego skrajna bezrefleksyjność jej powierzchownej, efekciarskiej futurologii.

[35] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Kochanek Sybilli Thompson*, dz. cyt., s. 157.
[36] B. Winawer, *Promienie FF*, dz. cyt., s. 27.

Elżbieta Sidoruk
(Białystok)

APOKALIPSA I KABARET. (O ZWIĄZKACH GROTESKI I SATYRY W *BALU W OPERZE* JULIANA TUWIMA)

Bal w Operze, współcześnie uznawany za jedno z najwybitniejszych dzieł Tuwima, doczekał się już wprawdzie wielu interpretacji[1], a mimo to nadal jest tekstem intrygującym. Ściśle rzecz biorąc: zamiast „a mimo to", należałoby powiedzieć „i dlatego", bowiem nie mniej fascynujące niż sam poemat są dzieje jego recepcji. Niecenzuralny w momencie powstania, podzielił losy tekstów skazanych na oficjalne nieistnienie. W czasach, z którymi był związany, nie tylko z uwagi na satyryczny charakter, ale też przede wszystkim ze względu na głębokie osadzenie w kontekście kulturowym, pozostał niemal nieznany. Natomiast na szerszą skalę zaistniał w świadomości odbiorców wówczas, gdy nie mógł już „oddziaływać jako silny wstrząs artystyczny"[2]. Fakt ten w sposób znaczący zaważył na recepcji poematu. Pierwszoplanowymi stały się te sensy, które uniemożliwiały jego publikację. Przez wiele lat *Bal* był postrzegany przede wszystkim jako utwór satyryczny, choć obecnie ugruntowało się już przekonanie, że jest to tekst, który poza ramy satyry zdecydowanie wykracza.

W przeciwieństwie do utworów opublikowanych przez Tuwima w okresie dwudziestolecia międzywojennego, *Bal w Operze* jako całość nie został wyraźną decyzją autora przypisany do któregoś z obiegów, ponieważ ze względów cenzuralnych nie

---

[1] Zob.: S. Barańczak, *Zemsta na słowie (Julian Tuwim: „Bal w Operze")*, w: tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990; M. Głowiński, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. LIV–LIX oraz tenże, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 200–201; Cz. Miłosz, *Przedmowa* do: J. Tuwim, *Bal w Operze*, Kraków 1999; L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus" (propozycje interpretacyjne do „Balu w Operze")*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982; J. Sawicka, *„Apokalipsa" Juliana Tuwima („Bal w Operze")*, w: tejże, *„Filozofia słowa" Juliana Tuwima*, Wrocław 1975; T. Stępień, *Kręgi „Balu w Operze"*, w: tegoż, *Kabaret Juliana Tuwima*; A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987, s. 175–181.

[2] Pisze o tym Ryszard Matuszewski we wstępie do dwutomowej edycji wierszy Tuwima: „W czasie, kiedy poemat ten powinien był być wydany i oddziaływać jako silny wstrząs artystyczny, związany z aktualną sytuacją – ukazać się nie mógł i pozostał niemal nieznany. Ukazał się natomiast, kiedy był już nie tylko wytworem zamkniętej przez historię epoki, ale także przez napór dziejowych wydarzeń zjawiskiem jak gdyby odsuniętym na boczny tor. Toteż nie od razu uchwycono jego uniwersalną wymowę. Zarówno pierwsza publikacja prasowa, jak książkowa dawała mu oprawę utworu satyryczno-rozrywkowego i nie spotkała się za życia Tuwima z szerszym rezonansem. Dopiero po śmierci poety zaczęły się odzywać głosy podnoszące niezwykłe walory poematu. A i to nie od razu" (J. Tuwim, *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1985, t. I, s. 58).

mógł ukazać się drukiem. Nieliczne fragmenty zostały oficjalnie upublicznione w sposób adekwatny do ich semantycznej funkcji. Satyryczne, ale tylko te łagodniejsze, „ukazały się w prasie socjalistycznej":

> I tak, w numerach z Bożego Narodzenia 1936 r. w warszawskim i radomskim „Robotniku" oraz krakowskim „Naprzodzie" ogłoszono większość części I (do: „Orkiestra gra! Orkiestra gra!") i część III. W numerze rocznicowym „Dziennika Ludowego" (1938, nr 54), którego redaktorem był Zbigniew Mitzner, opublikowano połowę części VIII (do: „Zakrążyły diabelsko robaczywe pieniądze").

Natomiast liryczna „część VI (bez ostatniej zwrotki) pojawiła się w «Skamandrze» (1937 nr 87–89)"[3]. Miejsce i sposób publikacji ujednoznaczniły wymowę pozbawionych kontekstu fragmentów. Z części pierwszej usunięto zakończenie, w którym groteska, stając się dominantą kompozycyjną obrazu, nadaje mu autonomiczny charakter. Chodzi tu o dwudziestowersowy fragment zaczynający się od słów: „Ostro gra orkiestra-kiestra". Jego brak sprawia, że uwypuklona zostaje satyryczna funkcja części I, a rola groteski ogranicza się do rangi chwytu podporządkowanego satyrze, podczas gdy w kompletnej części I groteska uobecnia się w sposób bardziej złożony – jako technika deformacji świata przedstawionego, której funkcje mogą być rozmaite (tu głównie satyryczna) oraz jako całościowy „gest semantyczny". Podobnie jest w przypadku części III, którą wprawdzie wydrukowano w całości, ale za to w niepełnym kontekście, zredukowanym do satyrycznie zorientowanej części I. Z kolei cięcia w obrębie części VIII, podyktowane głównie względami cenzuralnymi, pozbawiły ten satyryczny fragment aktualności właściwej satyrze krótkiego trwania. W konsekwencji opublikowane części *Balu*, „oczyszczone" tak z elementów uniwersalizujących, jak i z ukonkretniających, ukazały się jako teksty satyryczne o szerokim adresie, a więc w stadium pośrednim między satyrą doraźną i przekraczającą satyrę groteską (w sensie utworu, w którym ta zasada dominuje). Stosunkowo niewiele ucierpiała na dekontekstualizacji liryczna część VI. Brak kontekstu nie wpłynął na jej stylizowany charakter, chociaż z oczywistych względów nie wszystkie funkcje stylizacji zostały zaktualizowane.

Można by w tym momencie zapytać, dlaczego Tuwim zdecydował się na druk fragmentów *Balu* (w dodatku w okrojonej formie), przyzwalając tym samym na wyeksponowanie jego funkcji satyrycznych. Czy był to kompromis wynikający z potrzeby upublicznienia choćby części ważnego dla poety tekstu, czy też gest marketingowy? Wiadomo bowiem, że poeta, od początku świadomy niecenzuralnego charakteru utworu, zabiegał o wydanie go poza oficjalnym obiegiem. Wiadomo też, że tekst krążył w odpisach. Wydrukowanie fragmentów mogło więc pełnić funkcję reklamy zachęcającej do lektury całości. A może po prostu *Bal w Operze* był dla Tuwima przede wszystkim poematem satyrycznym o bardzo wyraźnym adresie – krytyką sanacji, a cała otoczka (z cytatami z *Objawienia św. Jana* włącznie), która w przekonaniu niektórych interpretatorów przekształca satyrę w „apokaliptyczną groteskę", służyła jedynie za kamuflaż intencji satyrycznej?[4] Trzeba dodać, że niezbyt skuteczny, z

[3] T. Januszewski, *Posłowie* do: J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982, s. 43.

[4] Wprawdzie nie ma pewności, czy przed wojną przedmowa-cytat z *Objawienia* wchodziła w skład *Balu*, ale są dowody, że był on czytany wraz z będącym cytatem z *Apokalipsy* zakończeniem, co czyni wielce prawdopodobnym fakt, że przedmowa od początku była integralną częścią poematu. Zob. T. Januszewski, dz. cyt., s. 44.

czego zresztą poeta zdawał sobie sprawę. Tego rodzaju dywagacje byłyby jednak przysłowiowym dzieleniem włosa na czworo. Skłaniać mogą do nich przede wszystkim nieścisłości terminologiczne, a właściwie, będące ich źródłem, złożone relacje między „satyrą" a „groteską"[5].

Po wojnie Tuwim zdołał wreszcie opublikować cały (choć w pięciu częściach) tekst *Balu*, zamieszczając go w 1946 roku w „Szpilkach", a więc w piśmie satyrycznym. Mając na uwadze moment druku, trudno jednoznacznie zinterpretować tę decyzję jako gest wskazujący na funkcję tekstu. Faktem jednak jest, że jako całość poemat zaistniał w obiegu popularnym i do takiego był przypisywany w niektórych późniejszych (okrojonych – bez cytatów z *Objawienia* i z wykropkowanymi wulgaryzmami) edycjach. Może nieco mniej jednoznacznie w tomie *Piórkiem i piórem* (1951), który był możliwą w owym czasie wersją *Jarmarku rymów*, w znikomym stopniu przypominającą przedwojenny „wybór utworów z innego ducha i w innym klimacie poetyckim poczętych"[6]. W zbiorze tym znalazły się bowiem także wiersze z tomików poetyckich: *Do prostego człowieka*, *Quatorze Julliet*, *Mieszkańcy*, *Satyra na księżyc*, *Muza*, *Wizyta* i *Dentysta*. Natomiast w pięciotomowym wydaniu *Dzieł* poemat ukazał się w II części tomu III, który swój tytuł zapożycza od *Jarmarku rymów* opublikowanego tu w wersji z 1934 roku jako część I. Włączony do grupy „utworów rozproszonych" *Bal* znalazł się wśród tekstów satyrycznych, zarówno krótkiego, jak i długiego trwania. Decyzję edytora, Janusza Stradeckiego, można tłumaczyć tym, że sam poeta takie rozwiązanie zasugerował, drukując *Bal* w „Szpilkach", a następnie w zbiorze *Piórkiem i piórem*. Nie uszedł chyba jednak uwadze Stradeckiego fakt, że kolejnym i ostatnim miejscem publikacji poematu za życia Tuwima był tom *Nowy wybór wierszy* (1953), zawierający utwory drukowane przed wojną w tomach poetyckich oraz późniejsze, zebrane w dwóch cyklach *Z wierszy ocalałych* i *Z nowych wierszy*. *Bal w Operze* znalazł się wśród tych pierwszych i jako pierwszy, poprzedzając bezpośrednio cykl *Z wierszy o Małgorzatce*[7]. Można powiedzieć, że oba teksty zostały przez fakt publikacji wśród tekstów „wysokiego" obiegu niejako „nobilitowane" i decyzją ich twórcy do tego obiegu włączone. Sądy badaczy o tych utworach, zaliczanych współ-

[5] W tej kwestii zob. np. T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 79–80 i L. Neuger, dz. cyt., s. 157. Korzystając z ustaleń T. Stępnia, satyrę pojmuję jako „kategorię ideowo-estetyczną (satyryczność), przejawiającą się w różnych formach artystycznych (literackich), paraartystycznych (paraliterackich), publicystycznych i innych; obejmującą cały utwór lub jego fragmenty, występującą w różnym stopniu nasycenia" (s. 78). Analogicznie traktuję groteskę. Przyjmuję mianowicie, że groteskowość jest właściwością dzieła, mającą oparcie w jego specyficznej strukturze i potencjalnie postrzeganą w procesie jego odbioru. Groteska może być więc traktowana jako zasada twórcza, polegająca na konstruowaniu dzieła poprzez deformację i/lub łączenie niewspółmiernych bądź wykluczających się z punktu widzenia określonej normy składników i ewentualnie wywołująca w odbiorcy reakcję o charakterze ambiwalentnym. Zasada ta może realizować się w dziele lokalnie, redukując się do rangi chwytu, który służy jednoznacznym celom, np. w burlesce – wywoływaniu efektów komicznych, w satyrze – degradacji krytykowanego obiektu przez jego ośmieszenie, w karykaturze – wydobyciu cech charakterystycznych, może też odgrywać rolę dominanty konstrukcyjnej, stając się nośnikiem sensu dzieła, a w konsekwencji wpisanego weń światopoglądu. Pełniąc funkcję naczelnej zasady konstrukcyjnej, groteska może organizować wszystkie poziomy dzieła. W przypadku dzieła literackiego oznacza, że może ona realizować się na płaszczyźnie wypowiedzi, „wielkich figur semantycznych" oraz w sferze ogólnych jakości estetycznych.

[6] J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1991, s. 5.

[7] Ani *Bal*, ani cykl *Z wierszy o Małgorzatce* nie ukazały się w dwutomowym, opracowanym przez Alinę Kowalczykową, wydaniu wierszy Tuwima z roku 1986, które otwierało nową edycję dzieł poety pod hasłem *Pisma zebrane*.

cześnie do najwybitniejszych osiągnięć poety, uzasadniają domysły, że mogła to być decyzja nieprzypadkowa i niepozbawiona znaczenia.

Nietrudno jednak zrozumieć, dlaczego przez edytora *Dzieł* decyzja ta została zlekceważona. W końcu sam Tuwim w niemałym stopniu przyczynił się do ugruntowania opinii o *Balu* jako poemacie satyrycznym. I to zarówno poprzez działania bezpośrednio dotyczące utworu, jak i te tylko pośrednio z nim związane. Publikując osobno utwory liryczne, satyryczne i estradowe, Tuwim zdawał sobie sprawę z płynności granic je oddzielających, ale taki podział respektował, przypuszczalnie w znacznej mierze pod wpływem kontekstu kulturowego. Respektował i naruszał zarazem, ponieważ i liryczna, i satyryczna twórczość poety świadczy o wzajemnym oddziaływaniu poetyk obiegu wysokoartystycznego i popularnego[8]. Zresztą określenia „liryczna" i „satyryczna" są w tym przypadku nieprecyzyjne, ponieważ sugerują, że podziałowi na obiegi odpowiada podział na „rodzaje", czemu przeczy charakter wierszy zamieszczanych w tomikach poetyckich. Jest pośród nich wiele takich, których satyryczny rodowód nie podlega dyskusji. Nie są satyrami w sensie gatunkowym, ponieważ inna jest ich funkcja pragmatyczna. Satyryczność rozumiana jako kategoria ideowo-estetyczna jest w nich zasadą kształtowania świata przedstawionego, którego związek z rzeczywistością ma charakter pośredni, a nie – tak jak w przypadku satyr krótkiego trwania – bezpośredni. Satyryczny obraz, wpisany w ramy wypowiedzi lirycznej, pełni funkcję „obiektywnego" korelatu emocji podmiotu[9]. Różne obiegi, inna pragmatyka tekstu, ale niektóre, bo oczywiście nie wszystkie, elementy poetyki są wspólne.

Doświadczenia satyryka piszącego dla „Cyrulika Warszawskiego" i kabaretu wykorzystuje Tuwim w tekstach wysokiego obiegu, zapożyczając formy wypowiedzi i techniki komicznej deprecjacji, które ulegają sublimującemu działaniu metafory i właściwej dla poezji lirycznej konwencji. Poddana „lirycznej obróbce" intencja satyryczna traci na jednoznaczności, a utwór, choć satyryczny z ducha, kwalifikuje się do druku w tomiku poetyckim (a wcześniej choćby w „Wiadomościach Literackich"). Można więc chyba powiedzieć, że nie satyryczność, ale jej funkcja decyduje o przynależności tekstu do określonego obiegu. Dlatego też, jak stwierdza Tuwim we wstępie do *Jarmarku rymów*, „są na pewno w dawnych tomach wiersze, które by raczej do tego zbioru wejść mogły, są też tutaj nieliczne utwory, dla których znalazłoby się w poprzednich książkach miejsce"[10].

Spośród tych „dawnych tomów" nasileniem akcentów „satyrycznych" wyróżnia się *Biblia cygańska*, opublikowana o rok wcześniej niż *Jarmark*. Obok takich wierszy, jak *Wiosna chamów*, *Wiec*, *Do prostego człowieka*, *Luksus* i *Mieszkańcy*, znalazła się w tym tomie *Plajta. Kuplety*, utwór o satyryczno-kabaretowym rodowodzie, w późniejszych wydaniach *Biblii cygańskiej* pomijany, chociaż – jak na to wskazuje miejsce pierwodruku (pierwsza strona w „Wiadomościach Literackich" 1932, nr 27) i książkowa publikacja – przez poetę uznany za tekst ważny[11].

Tendencja do zamieszczania w tomiku poetyckim wierszy o intencji satyrycznej, manifestowanej niemal z równą ostrością co w tekstach obiegu popularnego, uwidacz-

---

[8] Zjawisko to obszernie charakteryzują A. Węgrzyniakowa (dz. cyt.) oraz T. Stępień (*Kabaret Juliana Tuwima*)
[9] Podobnie jak odrealnienia. Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 165.
[10] J. Tuwim, *Jarmark rymów*, s. 5.
[11] Na fakt ten wraca uwagę T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 165–166.

nia się również w wydanej w 1936 roku *Treści gorejącej*, w której zamieścił Tuwim drukowany wcześniej w „Wiadomościach Literackich" (1935 nr 13) cykl *Z wierszy o państwie*, bliski *Balowi w Operze* ideowo, a i w sferze poetyki nie tak znów bardzo odległy. W przeciwieństwie do *Plajty* cykl ten był przedrukowywany we wszystkich pełnych wydaniach tomu, chociaż jego obecność wśród liryków może zastanawiać. W *Wierszach o państwie* satyryczność jest wręcz demonstrowana. Niektóre części cyklu, silnie osadzone w ówczesnej rzeczywistości, upodobniają się wyraźnie do satyry krótkiego trwania. Zarazem jednak „przebrzmiała nuta aktualności" jest pożywką dla refleksji o metapoetyckim charakterze. Z uwagi na złożoną strukturę trudno porównać *Wiersze o państwie* z innymi utworami satyrycznymi Tuwima zamieszczanymi w tomikach poetyckich. Generalnie jednak zależność między satyrą i liryką przedstawia się w obu przypadkach podobnie – „liryka pełni funkcję nadrzędną, a satyra jest podporządkowana wyrażaniu racji lirycznych"[12]. Zasadą jest hierarchia, a nie – jak w *Balu* – równorzędność. I to prawdopodobnie zadecydowało, że ten „na pół publicystyczny cykl"[13] został włączony do tomu liryków, a jego obecność w tym miejscu nie była dla edytorów kontrowersyjna. Nie ulega jednak wątpliwości, że na tle utworów satyrycznych zamieszczanych w tomikach poetyckich *Wiersze o państwie* wyróżniają swoistym radykalizmem w zakresie wykorzystywania poetyki tekstów obiegu popularnego. Radykalizm ten łączy je z *Balem* w stopniu nie mniejszym niż ideowe pokrewieństwo, ale oczywiście dopiero w poemacie liryk przestaje dominować nad satyrykiem. Nie musi to bynajmniej oznaczać, że liryka zostaje podporządkowana wyrażaniu racji satyrycznych, chociaż na pierwszy rzut oka tak właśnie mogłoby się wydawać.

Wiele wskazuje na to, że w późniejszej twórczości Tuwima związki między satyrą a liryką zacieśniają się na tyle, iż granica między obiegiem popularnym a wysokoartystycznym staje się coraz mniej wyraźna. Nie tylko wzmagają się akcenty satyryczne w tomach poetyckich, ale też zmienia się charakter satyry politycznej, która radykalizując się, subtelnieje za sprawą wprowadzającej dwuznaczność ironii[14]. O niwelowaniu różnic między obiegami świadczy również obecność w *Biblii cygańskiej* „kabaretowej" *Plajty*, jedynego utworu tego rodzaju pośród wierszy okresu dojrzałego, ale za to wykorzystującego poetykę tekstu estradowego z niespotykaną do tej pory bezpośredniością. Ten opublikowany w 1932 roku „wiersz satyryczny" jest swego rodzaju pomostem między wczesną poezją liryczną Tuwima, ukształtowaną pod silnym wpływem twórczości estradowej, a *Balem w Operze*, w którym poetyka kabaretowa, wykorzystywana bezpośrednio i wręcz demonstracyjnie, pełni znacznie bardziej złożone funkcje. Niewątpliwie *Bal* organicznie wyrasta z satyry i kabaretu, ale jako tekst programowo łączący elementy różnych poetyk bynajmniej nie inicjuje procesu ich interferencji. Jest raczej jego konsekwencją – artystycznie najdoskonalszym i pojemnym semantycznie utworem z pogranicza obiegów. Z takiej perspektywy zarówno decyzja Tuwima o zamieszczeniu w zbiorze *Piórkiem i piórem* kilku wierszy z tomów poetyckich, jak i włączenie *Balu* do cyklu *Z wierszy ocalałych* w *Nowym wyborze wierszy*, wydają się znamienne. Można je zinterpretować jako wyraz

[12] A. Węgrzyniakowa, *Julian Tuwim. „Z wierszy o państwie"*, w: *Literatura i historia. Interpretacje*, pod red. T. Bujnickiego i I. Opackiego, Warszawa – Kraków – Katowice 1982, s. 42.

[13] M. Głowiński, dz. cyt., s. 156.

[14] Zob. A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Tuwima*, w: *Studia skamandryckie i inne*, pod red. I. Opackiego i T. Stępnia, Katowice 1985, s. 23 i nn.

świadomości artystycznej poety, który naruszając płynne w jego przekonaniu granice między obiegami, wykorzystywał fakt istnienia tego rodzaju podziału i zdawał sobie sprawę z tego, że odbiór tekstu jest przez ten fakt uwarunkowany. W przypadku *Balu*, który zaistniał jako utwór satyryczny, gest autora, sugerujący, że poemat jest dla niego tekstem ważnym, a więc, jak się można domyślać, niepozbawionym głębszego znaczenia, był szczególnie istotny. Zwłaszcza, że w *Piórkiem i piórem* ukazała się wersja bez cytatów z *Objawienia*, które siłą kontekstu podnosiły rangę utworu i były wyraźną wskazówką dla odbiorcy, do jakiej roli aspiruje autor tego niekonwencjonalnego jak na proroctwo tekstu. Sporo czasu musiało jednak minąć, nim interpretatorzy poematu podjęli ten trop.

*

Największym wyzwaniem, przed którym stają interpretatorzy *Balu w Operze*, jest dostrzeżenie mechanizmów spójnościowych w tekście, który je celowo ukrywa. Godna podziwu pomysłowość w tropieniu zasady integrującej niejednorodną całość niekiedy mówi więcej o czytelniku Tuwima niż o jego utworze. Tak jest w przypadku interpretacji Stanisława Barańczaka, niezwykle emocjonalnej, świadczącej o bardzo osobistym stosunku do poematu, a przez to jednostronnej i niesprawiedliwej[15]. Formuła „zemsty na słowie" jest interpretacyjnym nadużyciem. Jej autor w sposób nieuprawniony podnosi do rangi głównego „gestu semantycznego" *Balu* podstawową (jak twierdzi) zasadę traktowania języka w poemacie, scharakteryzowaną jako „fizyczna tortura słowa, jego gwałcenie, miażdżenie i kaleczenie"[16]. O ile metaforę „gwałtu na słowie" można uznać za pomysłową i w jakiejś mierze trafną w odniesieniu do niektórych operacji językowych, o tyle w sensie nadanym jej przez Barańczaka jest ona nie do przyjęcia, ponieważ prowadzi do rażących uproszczeń:

> Poeta karze język nie za jego własne winy. Zemsta na słowie jest egzekucją *in effigie*: język zostaje ukarany za zbrodnie rzeczywistości. A skoro tak, to musimy przyjąć, że Tuwim całkowicie i bez zastrzeżeń utożsamia język z rzeczywistością; słowo nie jest dlań nawet wierną reprezentacją rzeczy – jest rzeczą samą.
>
> Ten znak równości nakreślony pomiędzy Słowem i Rzeczą nie jest, rzecz jasna, niczym nowym w Tuwimowskiej lirycznej filozofii języka (której tylko z pozoru sprzeniewierzają się rzadkie objawy zwątpienia, dochodzące do głosu na przykład w znanym *Sitowiu*). *Bal w Operze* jest jedynie najbardziej błyskotliwym i w stężonej dawce zaaplikowanym przykładem koncepcji lingwistycznej, jaka leżała u podstaw poezji Tuwima od samych jej początków[17].

Autor *Zemsty na słowie* patrzy na *Bal* przez pryzmat koncepcji słowa-rzeczy, abstrahując od faktu, że utwór ten organicznie wyrasta z doświadczeń Tuwima-satyryka i twórcy tekstów kabaretowych. Polifoniczny tekst z pogranicza liryki, satyry i kabaretu uznaje za najpełniejszą realizację koncepcji mieszczącej się w ramach lirycznej – jak to sam określa – filozofii języka. Zdaniem Barańczaka – „*Bal w Operze* opiera się na tej samej [...], tyle że odbitej w postaci negatywu" zasadzie, która determinuje charakter liryki Tuwima. Dlatego celem poematu jest według niego „unicestwienie" rzeczywistości, postrzegane jako przeciwstawna do „stwarzania" konsekwencja „«ma-

---

[15] S. Barańczak, dz. cyt.
[16] Tamże, s. 39.
[17] Tamże, s. 42. Z tezą Barańczaka o zabójstwie języka polemizuje A. Węgrzyniakowa (zob. *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, s. 177).

gicznego» rozumienia związku pomiędzy językiem a rzeczywistością”[18]. Stąd już niedaleko do oskarżenia o uproszczenia i naiwność. Barańczaka niepokoi „fakt, że możliwe jest połączenie w jednym utworze najwyższego wzlotu werbalnej magii ze skrajnie uproszczoną i naiwną wizją świata”, chociaż to on, a nie Tuwim, jest tym, który upraszcza. Najpierw umieszcza *Bal* w kontekście lirycznej koncepcji słowa, po czym redukuje go do satyry na sanację:

> Tuwim nie potrafił nigdy w swojej poezji dotknąć rzeczywistości, żeby się tak wyrazić, gołą dłonią, nie obleczoną w magiczną rękawiczkę onomatopei czy rytmu; od tej niemożności krok już był tylko do uwierzenia, że również poza poezją rzeczywistość jest taka jak jej język, że zatem konkretna rzeczywistość kraju w roku 1936 to nic więcej ponad „IDEOLO”, nic więcej ponad garść obmierzłych, pompatycznych sloganów obozu Sanacji. *Bal*, szczyt możliwości poetyckich Tuwima, był zarazem krokiem w przepaść uproszczeń i emocjonalnych uprzedzeń, zasmucającego zaślepienia tak w politycznych miłościach, jak nienawiściach, którego świadectwem są zwłaszcza listy poety. Przekląć i unicestwić we wspaniałym wybuchu lirycznym jeden bal – po to, aby w dziesięć lat później ocknąć się na drugim balu, na owym „balu UB”, na którym widzi postarzałego Tuwima Miłosz w *Traktacie poetyckim...*

Barańczak wybiera te fragmenty życiorysu Tuwima i te elementy jego poetyki, które dobrze pasują do powziętej z góry tezy. To, co w porządku wywodu pojawia się na końcu jako rzekomy wniosek, w istocie jest założeniem. Wprawdzie autor *Zemsty na słowie* za bardziej przejmującą od „historii narastającej naiwności politycznej poety” uważa historię „jego poetyckiego zmierzchu”, którego początkiem miał być właśnie *Bal w Operze*, trudno oprzeć się wrażeniu, że to ta pierwsza historia w sposób znaczący wpłynęła na odbiór poematu, stając się przyczyną rozmaitych przeinaczeń. Świadomie czy też nie, Barańczak nie chce widzieć w Tuwimie prekursora „szkoły lingwistycznej”. Paradoksalnie jednak rzekomy brak właściwej dla poetów-lingwistów nieufności w stosunku do języka ilustruje przykładem, który w jaskrawy sposób przeczy dowodzonej tezie. Nazywa *Bal* „wspaniałym wybuchem lirycznym”, pomijając milczeniem konstrukcję podmiotu wypowiedzi. Językowy kształt utworu widzi jedynie w perspektywie systemu, absolutyzując semantyczną funkcję operacji na słowie. Patrzy na poemat jak na dzieło Tuwima-liryka, podczas gdy jest on również dziełem Tuwima-satyryka. Ta jednostronność spojrzenia prowadzi w końcu do sprzeczności. Odczytując w kontekście lirycznej koncepcji słowa-rzeczy tekst, który w jej ramach się nie mieści, Barańczak oskarża Tuwima o czyny niepopełnione, a przy tym spłyca sens *Balu*.

Interpretacja Barańczaka, jak żadna inna, pobudza do polemiki, a to chyba dlatego, że jej autor stawia kropkę nad „i”. *Zemsta na słowie* jest kontrowersyjna, ponieważ grzeszy subiektywizmem. Czyniąc z metafory zasadniczy instrument opisu mechanizmów językowych tekstu i wykładnię jego sensu, Barańczak czyta *Bal* przede wszystkim jako poeta, a więc „na skróty” i przez pryzmat własnych, nie tylko poetyckich doświadczeń. Historycznoliteracki kontekst poematu interesuje go o tyle, o ile pasuje do osnutego wokół metafory wywodu. I właśnie to przemieszanie perspektyw, które siłą rzeczy prowadzi do uproszczeń czy wręcz zafałszowań, sprawia, że interpretacja ta jest nieobiektywna, a przez to nieprzekonująca. Nie można jej jednak odmówić sugestywności, która ten stronniczy tekst czyni bardzo inspirującym. Napisana

[18] Tamże.

z werwą i emocjonalnym zaangażowaniem, a przy tym precyzyjnie skomponowana *Zemsta na słowie* świadczy wprawdzie dobitnie o tym, że *Bal w Operze* jest dla jej autora problematyczny przede wszystkim z prywatnego punktu widzenia[19]. Zarazem jednak pokazuje, że nie można „otworzyć" tego tekstu jednym kluczem, nie ryzykując tego, że się zostanie „włamywaczem", który dokonał „gwałtu" na sensie utworu.

*

Pozorna niespójność *Balu w Operze* to efekt bardzo precyzyjnie wyreżyserowany. Można by ten niezwykle ekspresywny tekst określić mianem kontrolowanego wybuchu emocji, które zostały odpowiednio skanalizowane. Ich ekwiwalentem są nie tylko poszczególne, utrzymane w poetyce ekspresjonistycznej obrazy, ale też pełna kontrastów forma poematu. Najbardziej uderzającą cechą *Balu* jako tekstu jest wielokodowość. Składa się on z *Przedmowy* i 12 części, przy czym część ostatnia wraz z *Przedmową* są w całości zbudowane z cytatów z *Objawienia św. Jana*, tworzących ramę kompozycyjną dla pozostałych 11 fragmentów. Rama ta jest istotnym wyznacznikiem spójności tekstu nie tylko ze względu na swoją wyrazistość, ale przede wszystkim dlatego, że uzasadnia jego fragmentaryczną budowę i stylistyczną niejednorodność. Ta przewrotna z założenia wskazówka interpretacyjna, sugeruje, że *Bal* jest proroctwem, a ściślej, że się w konwencję proroctwa wpisuje, podpowiada więc, według jakich reguł został zbudowany. Odbiorca otrzymuje wyraźny sygnał, że czytany we właściwy sposób tekst jest sensowną całością, ponieważ w ramach konwencji proroctwa niespójność, której źródłem są stylistyczne kontrasty oraz przemieszanie porządków czasowych i przestrzennych, staje się znacząca. Mając na uwadze złożoną strukturę *Balu*, jak i historię jego recepcji, trzeba przyznać, że tego rodzaju wskazówka, współcześnie być może zbędna, w momencie, gdy poemat powstał, była konieczna, ponieważ nazbyt wyraźnie ciążył on ku tekstom obiegu popularnego. Łatwiej bowiem dostrzec podobieństwa między *Balem* i utworami z *Jarmarku rymów*, niż tymi z tomików poetyckich.

Język satyry od początku przenikał do poezji Tuwima, ale ulegał tam znacznej modyfikacji. W postaci „czystej" pojawił się dopiero w *Plajcie* i *Wierszach o państwie*, przy czym w tym drugim utworze w wyraźnej ramie lirycznej. Uogólniając, można powiedzieć, że w tekstach obiegu wysokiego poeta wykorzystywał te elementy poetyki tekstu satyrycznego, które dynamizowały i obiektywizowały wypowiedź liryczną[20]. Aplikował tylko zasady strukturalne, podporządkowując je dominancie lirycznej. Język utworów satyrycznych z tomików poetyckich był więc tylko echem języka satyry doraźnej. Chociaż ostry i dosadny, nie przekraczał pewnych granic. W *Balu* jest inaczej. Tutaj język satyry wykorzystany zostaje z całym dobrodziejstwem inwentarza. Tuwim sięga nie tylko po inwektywę i wulgaryzm, ale też po stylizację, parodię i kalambur, a więc te chwyty, które eksponują ludyczną funkcję tekstu. W związku z tym pewne fragmenty *Balu* przypominają strukturalnie utwory satyryczne z *Jarmarku rymów*, jednak poemat jako całość różni się od nich zasadniczo.

---

[19] Z czym zresztą Barańczak się nie kryje. Demonstrując proces docierania do sensu *Balu*, zwraca uwagę na moment go inicjujący (choć mówi o nim dopiero w zakończeniu) – potrzebę zrozumienia swojego wewnętrznie sprzecznego stosunku do poematu, który zawsze czytał „z równie bezwzględnym podziwem jak poczuciem obcości" (s. 43). Wskazuje też dzięki czemu rozwiązanie dylematu stało się możliwe.

[20] Tym celom służyły m.in. technika wyliczenia i wprowadzanie „cudzego słowa".

Mimo że do struktury *Balu* zostało wprowadzonych znacznie więcej elementów poetyki tekstu satyrycznego, granice satyry (w sensie gatunkowym) przekracza on w sposób bardziej zdecydowany niż niektóre wiersze z tomików poetyckich, a to dlatego, że groteska jako zasada twórcza jest tu wyraźną dominantą, to znaczy realizuje się na wszystkich płaszczyznach tekstu, a więc też na poziomie jego podmiotu. A właśnie konstrukcja podmiotu stanowi o różnicy między satyrą i groteską – rozumianymi jako utwór. Podczas gdy stosunek podmiotu satyrycznego do przedstawianej rzeczywistości ciąży ku jednoznaczności, analogiczna relacja w przypadku podmiotu groteskowego charakteryzuje się ambiwalencją[21]. Ponadto satyryczność jest sygnałem ukierunkowania tekstu na zewnątrz. Natomiast utwór groteskowy demonstracyjnie „zrywa", a ściślej dąży do zerwania związku z rzeczywistością. Oczywiście jak każdy tekst mówi o niej, ale czyni to wyłącznie pośrednio, eksponując swoją literackość. I właśnie świat przedstawiony *Balu* cechuje konieczna dla ukształtowania się wizji groteskowej autonomiczność. Wprawdzie niektóre części poematu naznaczone są piętnem doraźnej aktualności, z perspektywy ponad pół wieku widać jednak, że jako całość ma on wymowę uniwersalną. Polityczna aktualność to szczególnie wyrazisty przypadek historyczności dzieła literackiego. Bezpośredni związek *Balu* z kontekstem historycznym, w pewnych fragmentach jawny wręcz demonstracyjnie, zostaje równie demonstracyjnie zaprzeczony.

Proces przerastania satyry w groteskę, czyli przejmowania przez tę ostatnią funkcji dominanty, w obrębie poszczególnych fragmentów *Balu* doskonale ilustruje jego część I. Wprowadza ona nie tylko w świat przedstawiony poematu, ale też w pewnym sensie zapoznaje z regułami, jakie tym światem rządzą. *Przedmowa* jest wskazówką, że wpisujący się w konwencję proroctwa tekst wymaga wykładni symbolicznej. Następująca po niej część I zaskakuje tyleż stylistycznym niedopasowaniem do tej konwencji, co językową ekwilibrystyką, która momentami wydaje się celem samym w sobie. W części tej podporządkowana intencji satyrycznej, ale mieszcząca się w konwencji realistycznej narracja zostaje dwukrotnie przerwana wirtuozerskim popisem słownym. Za pierwszym razem przechodzi w absurdalne wyliczenie, pozorujące prezentację gości:

Zajeżdżają gronostaje,
I brajtszwance,
Barbarossy, Oxenstierny
I Braganze,
Zajeżdżają Buicki, Royce'y
I Hispany,
Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy,
Szambelany,
I buldogi pełnomocne
I terriery
I burborny i szynszyle
I ordery
I sobole i grand-diuki
I goeringi,
Akselbanty i lampasy
I wikingi,

[21] Por. L. Neuger, dz. cyt., s. 157.

Admirały, generały,
Bojarowie,
Bambirały, grubasowie,
Am!
Ba!
Sado!
Rowie!
Raz!
Dwa!
Hurra, panowie!
Hurra, panowie!
Hurra, panowie![22]

Ahierarchiczna i agramatyczna „lista uczestników", skonstruowana w oparciu o skojarzenia semantyczno-dźwiękowe, zakłóca porządek realistycznej narracji. Jako element charakterystyki świata przedstawionego w sposób szczególnie wyraźny podkreśla jego autonomiczność. Czytana dosłownie „lista uczestników" ewokuje groteskowy obraz, w którym zanimizowany i zreifikowany świat ludzki ulega karykaturalnej deformacji. Poza kontekstem fragment ten wydaje się czystą groteską, w jego ramach staje się nośnikiem intencji satyrycznej. Nie jest to jednak jego funkcja wyłączna, ani dominująca. Obiekt satyrycznego ataku daje się scharakteryzować bardzo ogólnie jako elita rządząca, natomiast służąca jego ośmieszeniu deformacja zasadza się tu przede wszystkim na zabawie słowem, co sprawia, że pierwszoplanową cechą tekstu staje się jego literackość. W efekcie groteska przejmuje funkcję dominanty. Jeszcze wyraźniej widać to w końcowym fragmencie I części, który jest na tyle niezależny od reszty tekstu, że mógłby stanowić samodzielną całość:

Ostro gra orkiestra-kiestra,
Z czterech rogów, czterech estrad
Pryska extra bluzgi grzmiące,
Miedzią pluska i mosiądzem —
I bac! W blask, w oklaski, brawo
W drgawki metalową lawą
I jazz w blask grzmiąc furioso
— I nagle duszną tuberozą
W krew, w nozdrza placadiutanta
(Tempo: szampan, szatan, szantan)
I już — wziąć, i już — udami
I już — da mi! da mi! da mi!
I chuć — wskok, i wzrok — kastetem
I pod żyrandol piruetem —
solo! solo! małpa! nie po...!
buch magnezja foto ślepo
uda uda da mi da mi
gene orde dzwoni rami
zęby śmiechem do maestra
i gra orkiestra, gra orkiestra!...[23]

[22] Tekst *Balu* cytuję za: J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982.
[23] W udostępnianym przed wojną tekście poematu fragment ten był znacznie dłuższy. Tadeusz Januszewski w przywoływanym już *Posłowiu* do pierwszego pełnego wydania *Balu* informuje, że przedwojenny

Podobnie jak w analizowanym poprzednio fragmencie, zabawa słowem determinuje tu charakter groteskowej deformacji, mechanizm konstrukcyjny obrazu jest jednak zupełnie inny. Groteskowość obrazu zjeżdżającej się na bal elity zasadza się na sprowadzeniu do absurdu formy prezentacji. Natomiast w końcowym fragmencie części pierwszej podstawą groteski jest swoisty hiperrealizm. Jedynym sposobem wiernej rekonstrukcji atmosfery balowego szaleństwa okazuje się deformacja, która sięga głęboko do wnętrza systemu językowego. Naruszane są nie tylko reguły składni (pełne zdania przechodzą w elipsy, a następnie w anakolut), integralności zostaje pozbawione również słowo. Te „brutalne" operacje na języku mają jednak wyraźnie ludyczny charakter. Zabawa słowem jest istotnym elementem wirtuozerskiego popisu, a zarazem swoistym „antidotum" na satyryczność.

Opisany powyżej mechanizm daje się zaobserwować także w innych częściach poematu, na przykład w części IV, zawierającej obraz „wielkiego żarcia". Działanie tego mechanizmu uwidacznia się również na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu, złożonego ze stylistycznie, a więc i funkcjonalnie, niejednorodnych części. Na tym poziomie strukturalnym utworu groteska realizuje się poprzez hybrydyczną formę gatunkową, której określenie nie jest znów takie proste i wymaga od interpretatora i erudycji, i pewnej inwencji.

Michał Głowiński uznał poemat za „swego rodzaju fantastyczno-satyryczną balladę"[24]. Jego zdaniem – balladowość pełni w *Balu* funkcję czynnika stylizacyjnego. Głowiński przyznaje, że z uwagi na złożoność struktury poematu sprowadzanie go „jako całości do formy balladowej byłoby, oczywiście, zupełnie nieumotywowane"[25], niemniej:

> Wydaje się jednak, że balladowość tworzy swoiste ramy, obejmujące bezpośrednio wizję samego balu. Czynnikiem dominującym są same zdarzenia, poeta nie łączy ich w ciąg przyczynowo-skutkowy [...]. Narracja maksymalnie wszystko uniezwykla, [...] obraz, mogący podlegać ujęciu realistycznemu, modelowany jest jako przedstawienie jak najbardziej fantastyczne. Ujawnia się tu z dużo wiekszą siłą to, co występowało we wcześniejszych utworach o charakterze balladowym: balladowość stanowi czynnik satyrycznej stylizacji, staje się więc współcześnie formą o określonej kierunkowości artystystycznej, w *Balu w Operze* jest właściwie nośnikiem groteski, sposobem jej egzystencji.[26]

Sytuując poemat Tuwima w kontekście ballady, Głowiński wskazuje na jego związki z tradycją romantyczą, które *notabene* widoczne są również w konstrukcji podmiotu jako proroka[27].

maszynopis poematu (jedyny znany tekst poematu o cechach rękopisu) „ujawnia [...] nieco odmienną redakcję utworu" niż tekst opublikowany w 1946 r. w „Szpilkach" (nr 30–34). „Zawiera bowiem, poza drobnymi rozbieżnościami i niedociągnięciami tekstu, które poeta usunął, nadając poematowi ostateczny szlif, dwie istotne różnice: nie posiada przedmowy z *Objawienia św. Jana*, ma natomiast dłuższą część pierwszą. Brak przedmowy, być może, wynika z niedbałego przepisania. Cytaty z *Objawienia* stanowią bowiem klamrę poematu i wydaje się, że funkcjonować mogą tylko łącznie, jako przedmowa i zakończenie. W każdym razie, do czasu uzyskania nowych dowodów, wstrzymałbym się z twierdzeniem, że w redakcji przedwojennej przedmowy nie było, więc dopisana została dopiero po wojnie. Natomiast część pierwsza dłuższa jest o trzy, potem usunięte fragmenty.

[24] M. Głowiński, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. LVIII

[25] M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 200.

[26] Tamże, s. 200-201.

[27] Na innym miejscu, omawiając m.in. wiersze *Mieszkańcy* i *Znów to szuranie...* Głowiński zauważa, że „konstrukcja bohatera romantycznego prowadziła do sięgnięcia po środki groteski" (tamże, s. 165).

Dla odmiany Adam Ważyk dostrzegł w strukturze *Balu* obecność zasad kompozycyjnych swoitych dla poezji z początku XX wieku. W przekonaniu Ważyka do takiej struktury: „Tuwim nigdy by nie doszedł, gdyby nie doświadczenia kubizmu i symultanizmu poetyckiego”[28]. Co prawda autor *Kwestii gustu* uważa, że nakreślona w poemacie „wizja nie wszędzie jest groteskowa”, zarazem jednak stwierdza, iż:

> poczucie niekoherencji i absurdalności przenika wszystko. Pod koniec, kiedy zestawiane fragmenty kurczą się i zmieniają się coraz częściej, to poczucie dochodzi do stanu apokaliptycznego. Widmowe, deformujące się absurdalnie słowo *ideolo* staje się wykładnikiem niekoherencji.[29]

W sumie więc pośrednio Ważyk przyznaje, że *Bal* – zbudowany na zasadzie zestawienia różnorodnych elementów – wywołuje „poczucie niekoherencji”, co jest ewidentnym przejawem dominacji groteski na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu.

Z kolei Anna Węgrzyniakowa i Tomasz Stępień, godni podziwu eksploratorzy „wielokodowej tektoniki” poematu, wskazują na gatunkowe powinowactwa *Balu w Operze* z tekstami obiegu popularnego. Węgrzyniakowa dopatrzyła się w poemacie kompozycji rewiowej i elementów poetyki szopkowej:

> Pokaźny procent tworzywa warstwy fabularnej stanowią realia popularnej rozrywki (wmontowana w program balu rewia). Rewiowej materii balowego świata odpowiada rewiowa kompozycja linearna poematu: w części III podekscytowany tłum balowiczów („sześć tysięcy w jedno ciało”) w ę ż o w y m korowodem oplątuje gmach Opery, w części XI wpełza na salę „największa atrakcja” nocy – ociekające złotem, wspaniałe s m o c z y s k o z wyzywającą kobietą na grzbiecie. Tak właśnie mógłby się przedstawiać półfinał i finał (widowiskowej, epatującej seksem i przepychem) rewii Własta.
>
> Z kabaretową realizacją wątku apokaliptycznego (plan symboliczny wyrasta z hiperbolizacji obrazów realnych) idealnie współgra „małpi fatalizm” [...], głos prezentera-wodzireja i katastroficzna funkcjonalizacja potocznej formuły „diabli wezmą”.
>
> Koncentrując się na tym planie świata przedstawionego, poza rewią dostrzeżemy elementy poetyki szopkowej.[30]

Na uwagę zasługują zwłaszcza spostrzeżenia Węgrzyniakowej dotyczące konstrukcji podmiotu utworu. Stwierdza ona mianowicie, że „w pewnych partiach *Balu* narrator przyjmuje pozycję ironicznego prezentera-wodzireja [...]” (s. 177). W pozycji wyjściowej narrator (obserwator) usytuowany jest „w *quasi*-realnym czasie i przestrzeni”. Taka pozycja „eksponuje właściwe satyrze politycznej bezpośrednie odniesienie do aktualnej rzeczywistości”[31]. Jednak w miarę rozwoju poematu podmiot, który początkowo jest świadkiem zdarzeń realizującym strategię satyryka, zaczyna pełnić funkcję „stacji przekaźnikowej, odbierającej płynące z wielu różnych kierunków impulsy informacji [...]” (s. 178). W sumie:

> Siła tego utworu zasadza się na stopniowym dozowaniu satyrycznych środków, sukcesywnym rozwoju tempa, kabaretowych kontrastach stylu, odpowiednim dozowaniu grozy, która hiperbolizuje ludyczną przestrzeń balowej sali, zmienia karnawałową imprezę rządową w wizję współczesnego Babilonu, hiperpotęgi zła (polityka, seks, pieniądz). Ta groteska apokaliptyczna organicznie wyrasta z satyry i kabaretu, można nawet określić *Bal* mianem anty-szopki czy anty-

---

[28] A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 182.

[29] Tamże.

[30] A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, s. 176 (podkreślenia autorki).

[31] Tamże, s. 178.

rewii. Tuwim odwraca zasadę obowiązującą w szopce: tam ludyczne, familiarne uczłowieczenie (oswojenie) polityki, tutaj brutalne odczłowieczenie, animalizacja, reifikacja (przerażenie). Z identyczną przewrotnością zostały użyte komponenty rewiowe (wokalny leitmotiv „ideolo" odsłania pragmatykę rozrywki, tancerka Satanella łączy sferę balu ze sferą kosmosu, finał „rewii" tożsamy jest z katastrofą – świat bawi się „hucznie, tłumnie, płciowo, krwawo" i po raz ostatni).[32]

Tak więc w interpretacji Wegrzyniakowej w ramach poematu dokonuje się transformacja satyryka w proroka, który „jako prawdomówca powołuje się na autorytet Słowa Bożego" (s. 181). Zauważmy przy okazji, że w gruncie rzeczy rola proroka jest jednym z wariantów postawy satyryka[33]. Każde proroctwo ma w sobie coś z satyry na cały świat, a więc satyry o charakterze uniwersalnym. W *Balu* można się nawet dopatrzyć satyry na wszechświat, bowiem krytykowane mechanizmy społeczne, którym w tle towarzyszy „W zodiakalnej karuzeli / apokaliptyczny zamęt", ukazane zostały jako przejaw sił szatańskich. Jednak przerastanie poematu satyrycznego w apokaliptyczną groteskę nie zasadza się wyłącznie na poszerzeniu adresu satyry, ale – i to przede wszystkim – na takim ukształtowaniu podmiotu literackiego, w efekcie którego staje się on ambiwalentny. Jak trafnie zauważa Leonard Neuger, „punkt widzenia satyryka zmierza do ujednoznacznienia opisywanego świata [...], groteska powoduje rozmycie jednoznaczności, wielość punktów widzenia"[34]. Proroctwa zazwyczaj dalekie są od jednoznaczności, a prorocy znajdują się w specyficznej sytuacji. W przeciwieństwie do satyryka, krytykującego pewien wycinek rzeczywistości, a więc zajmującego pozycję zewnętrzną w stosunku do negowanego obiektu, prorok jest wewnątrz krytykowanego świata, który z tej perspektywy przedstawia się jako chaos.

Tuwim, odwołując się do konwencji proroctwa, modyfikuje ją, by tak rzec, zgodnie z duchem czasu, sięgając po gatunek estradowy o strukturze analogicznej do proroctwa, a ponadto skutecznie niwelujący patos – po melodeklamację:

> Kompozycja *Balu w Operze* wydaje się wyraźną aluzją do kabaretowych tekstów Tuwima – melodeklamacji. W *Balu* rola podmiotu-wykonawcy zostaje zrealizowana w e w n ę t r z n i e, integrujący całość podmiot-recytator melodeklamacji zostaje wpisany w samą strukturę tekstu. Założona jest tu zarazem rola odbiorcy, dla którego doświadczeniem „bazowym" jest znajomość poetyki spektaklu kabaretowego i tekstów w nim wykonywanych. To swoisty, zakładany przez podmiot czynności twórczych, g e n o t y p, na podstawie którego budowane są f e n o t y p o w e wariacje i sublimacje.[35]

Tekst aktualizuje więc równocześnie dwie sytuacje komunikacyjne: ludyczną (kabaretową) i serio (proroctwa). Cytaty z *Objawienia* eksponują tę drugą, ale i bez nich jest ona wystarczająco czytelna. Rola proroka, podobnie jak rola podmiotu-wykonawcy melodeklamacji, zostaje wpisana w strukturę tekstu. Obie role, będące w istocie skrajnymi wariantami tej samej postawy podmiotu wobec rzeczywistości – postawy satyryka, nakładają się na siebie, co prowadzi do ich utożsamienia. W efekcie podmiot satyryczny zatraca wyrazisty profil. Jest prorokiem, ale nie jest nim do końca serio. Mówi jak kabareciarz, ale nie tylko po to, by zabawić odbiorcę. Ta niejednoznaczność intencji wiąże się ściśle z dominacją groteski jako zasady konstruk-

---

[32] Tamże, s. 180-181.
[33] Zob. T. Stępień, *O satyrze*, s. 69–70.
[34] L. Neuger, dz. cyt., s. 157.
[35] T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 206 (podkreślenie autora).

cyjnej, która, realizując się na płaszczyźnie konstrukcji podmiotu, jest w *Balu* nośnikiem światopoglądu katastroficznego.

*

Można przypuszczać, że gdyby *Bal w Operze* zaistniał oficjalnie w dwudziestoleciu międzywojennym, znacznie wcześniej zwrócono by uwagę na jego uniwersalną wymowę. Wątpliwe wydaje się natomiast to, że byłby wówczas utworem mniej kontrowersyjnym, nie tylko z uwagi na swoją aktualność polityczną. Ze współczesnej perspektywy widać wyraźnie, co „nobilitowało" poemat w oczach odbiorców i zadecydowało o przyznaniu mu wysokiej rangi w dorobku Tuwima. Były to te jego walory, które pozwalały czytać *Bal* jako tekst obiegu wysokiego – niezwykła językowa wirtuozeria i semantyka, oparta na pośrednim, a nie jak w satyrze bezpośrednim, stosunku do rzeczywistości. Słowem ranga poematu wzrosła, gdy dostrzeżono, że jest on czymś więcej niż satyrą na polską rzeczywistość lat trzydziestych[36].

Nie zmienia to jednak faktu, że *Bal* nie tylko wyrastał z satyry politycznej Tuwima, ale też nią był. Bez kontekstu satyrycznej i kabaretowej twórczości Tuwima poemat nie może być w pełni zrozumiany, nie tylko dlatego, że satyra i kabaret są jego tworzywem. Artystyczna wartość *Balu* tkwi w mistrzowskim pogodzeniu poetyk i funkcji właściwych różnym obiegom literackim. Tekst aktualizuje kabaretową sytuację komunikacyjną, a jednocześnie na tyle ją przekształca, że ludyczność nie staje się jego funkcją dominującą. Niemniej element ludyczny w sposób znaczący wpływa na semantykę poematu. Jest znakiem dystansu podmiotu do świata przedstawionego, ale też – co wydaje się szczególnie ważne – sygnalizuje dystans autora do tekstu.

Bal jest utworem, którego nie można traktować zbyt poważnie, nie ryzykując przy tym, że się go przeinterpretuje. Nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy Tuwim prowadzi w *Balu* świadomą grę z odbiorcą. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tekst na swój sposób „drwi" z wysiłków interpretacyjnych. Swoistość poematu zasadza się bowiem na ewokowanej przez jego formę niejednoznaczności. Nie tylko dlatego, że mechanizmy spójnościowe tekstu są głęboko ukryte. Niejednoznaczność jest również konsekwencją specyficznego statusu *Balu* jako utworu „z pogranicza" obiegów literackich. Przy czym ten jego „pograniczny" status nie daje się scharakteryzować przy pomocy prostego przeciwstawienia: poetyka obiegu trywialnego – funkcje

---

[36] Jak zauważa Ryszard Matuszewski, „[...] pierwszymi, którzy podkreślili niezwykłą rolę *Balu w Operze* w dorobku Tuwima, byli na początku lat sześćdziesiątych poeci i krytycy związani z tradycjami awangardy i krystalizowaniem się poezji lingwistycznej". Ich zainteresowanie poematem miało, jak to określa Matuszewski, „charakter przewrotnej reinterpretacji". Wyniesiony ponad inne dzieła *Bal* uznany został za najbardziej wartościowe i trwałe osiągnięcie poety. Trudno oczywiście zgodzić się z tak jednostronnym sądem o twórczości Tuwima, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że opinie te są refleksem nowych tendencji w poezji, w pewnej mierze przez *Bal* zapowiadanych. W ich kontekście łatwiej zauważalne stały się właściwości tekstu, dzięki którym m.in. przekraczał on ramy satyry. Bardziej istotne okazało się osadzenie poematu w języku niż w rzeczywistości. Kolejnym aktem „nobilitacji" poematu była interpretacja Jadwigi Sawickiej. Wskazuje na to wyraźnie kontekst, w jakim Sawicka umieszcza *Bal*. Punktem odniesienia jest dla niej przede wszystkim twórczość liryczna poety, natomiast satyra i kabaret zostają sprowadzone do roli „dostawcy" wypracowanych na tym polu technik wyrazu. Pomniejszanie przez Sawicką wagi twórczości satyrycznej i kabaretowej jako kontekstu interpretacyjnego *Balu* tłumaczy fakt, że w jej przekonaniu w świadomości Tuwima „liryka i satyra były rozgraniczone" (J. Sawicka, *„Filozofia słowa" Juliana Tuwima*, s. 112).

zarezerwowane dla obiegu wysokoartystycznego. *Bal* sytuuje się na pograniczu obiegów zarówno ze względu na poetykę, jak i realizowane poprzez nią funkcje – jako wizja katastroficzna, ale kabaretowa, nie przestaje być satyrą na sanację, choć nie jest nią wyłącznie. Nie można go mierzyć jedną miarą, czytać w kontekście liryki, upodrzędniając rolę satyry i kabaretu, i odwrotnie redukować do utworu satyrycznego, abstrahując od faktu, że poemat był ukoronowaniem procesu ewolucyjnych przemian, jakim ulegała cała twórczość Tuwima.

Bal w Operze jest bowiem w pewnym sensie *pars pro toto* tej twórczości, która w „optyce socjolingwistycznej jawi się jako swoisty fenomen pogranicza i jako takie zjawisko ma wartość soczewki skupiającej istotne w dwudziestoleciu tendencje homogenizacyjne”[37]. Jest też *Bal* kwintesencją Tuwimowskiej groteski, która ze szczególną wyrazistością tendencje te odzwierciedla. Synekdochiczność poematu w stosunku do całej twórczości jego autora wynika również z faktu, że groteska służy w nim tyleż satyrze, co metafizyce, w której to funkcji pojawia w poezji Tuwima zarówno przed, jak i po *Balu*.

[37] A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, s. 189.



Walka w Raju, fragment miniatury z ilustrowanego manuskryptu
Komentarze do Apokalipsy 1320 r., Nowy York

Renata Jagodzińska
(Łódź)

APOKALIPTYCZNY PAMFLET – *BAL W OPERZE* JULIANA TUWIMA

Istotnym tematem twórczości Juliana Tuwima jest, jak zauważa Jerzy Kwiatkowski, opozycja sacrum – antysacrum.[1] Sferę „antysakralną" tworzą zdobycze ekstrawagnackich zainteresowań Tuwima, związanych przede wszystkim z zagadnieniami demonologii. Siły nieczyste, czarty, demony można określić jako ciemną stronę metafizyki. Hobby Tuwima zaowocowało wydaniem w latach 1924–1926 małych książeczek zatytułowanych: *Czarna msza, Czary i czarty polskie.* Pozostawało też niewątpliwie w związku z Tuwimowską autokreakcją na magika, szamana władającego słowem.

Otwierający tom *Słowa we krwi* (1926) wiersz *Słowo i ciało* kojarzy się z zapisem programu poetyckiego – łatwo wychwycić naczelną tezę: słowo winno zamykać w sobie określoną rzecz. Rzecz i słowo to jedność.

Słowo ciałem się stało
I mieszka między nami
Karmię zgłodniałe ciało
Słowami jak owocami;
Piję jak zimną wodę
Słowa ustami, haustami,
Wdycham je jak pogodę,
Gniotę jak listki młode,
Rozcieram zapachami.[2]

Początek wiersza, poprzez zacytowanie wersetów *Prologu* z *Ewangelii św. Jana,* nawiązuje dialog z tekstem sakralnym; podnosząc rangę wypowiedzi literackiej, zarazem przenosi ją w wymiar transcendentny.

Wśród terminów ważnych dla współczesnej kultury pojęcie *sacrum* zaistniało całkiem niedawno. Mircea Eliade formułując znaczenie *sacrum* jako określenia wspólnych dla wszystkich religii wartości „świętych" w opozycji postawił *profanum* – negację „świętości".[3] Treść pojęcia *sacrum* nie jest w religioznawstwie do końca sprecyzowana. Jeśli termin ten ma określić owe wspólne wartości numinotyczne; przeżycie określonej tajemnicy, wówczas silniej implikuje związek z religiami pierwotnymi. Takie zaś rozumienia *sacrum* – „tajemnicy kosmosu", „ostatecznej przyczyny wszelkiej rzeczywistej egzystencji" – koreluje z wieloma zjawiskami w literaturze współczesnej. Szeroko

[1] J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 52.
[2] Cytując wiersze J. Tuwima, korzystam z wydania: J. Tuwim, *Wiersze*, Warszawa 1986, t.1-2.
[3] M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 167–177.

rozumiana „tematyka" to pierwszy obszar występowania *sacrum*; wystarczy przywołać terminy dobrze znane z poetyki: motyw, wątek, fabułę. Jednocześnie zaznaczyć trzeba, że ujęcia *sacrum* są rozmaite: od wiernej kontynuacji po parodię. Drugi sposób istnienia *sacrum* w literaturze to kreacja poprzez symbol i odpowiednie techniki słowne – celem jest wywołanie przeżyć związanych z *numinosum*.[4] *Sacrum* w teologii (jakiejkolwiek religii) w zasadniczym głębokim znaczeniu pokrywa się z tym odczuciem Tajemnicy, którego w literaturze poszukują jej badacze. Natomiast osobną kwestią jest, czy chodzi o topikę chrześcijańską, czy jakąś inną. Można więc ostatecznie przyjąć, że istotę *sacrum* „stanowi nie sam Bóg (...), ale ustosunkowanie się człowieka do Boga (...), odczucie tego, co budzi grozę i przyciąga jednocześnie"[5]. *Sacrum* jako istota relacji między Bogiem i człowiekiem pozostaje poza zasięgiem racjonalnego poznania. Jedynie poprzez pewną kategorię uczuć symbolizujących właściwe *numinosum* cechy, choćby: wszechmoc, tajemniczość, możliwy jest odbiór *sacrum*.

Czy idea *sacrum* niesie ze sobą pozytywne wartości? W ujęciu Eliadego tak. Skoro jednak odczucie *sacrum* budują: trwoga, fascynacja i tajemnica, skoro odnosi się ono do zróżnicowanych kategorii uczuciowych: dobrych i złych, to czy samo w sobie jest dobre czy złe? Józef Tischner formułuje opozycję *sacrum – sanctum*.[6] *Sacrum* jest wartością estetyczną nacechowaną przerażeniem i zachwytem jednocześnie – jest także połączone z doznaniem sensualnym. Natomiast *sanctum*, będąc kategorią wyłącznie etyczną zamyka w sobie dobro i świętość w czystej postaci, eliminując wszelkie ambiwalentne uczucia, które charakteryzują przeżycie sakralne. *Numinosum* podtrzymuje „zależność stworzenia" także poprzez gniew i trwogę – a więc emocje negatywne. *Sanctum* oddziałuje wyłącznie pozytywnie. Rudolf Otto przyporządkował określeniom świętości i demoniczności podobne konotacje. Okazuje się bowiem, że *sacrum* nie musi być wartością pozytywną, gdyż jest to obszar wszelkich doznań związanych z Tajemnicą, której nie przypisuje się określeń etycznych: dobra i zła.

W serii „najcelniejszych utworów literatury polskiej" Biblioteki Narodowej w roku 1986 ukazał się tom *Wierszy wybranych* Juliana Tuwima opatrzony wstępem Michała Głowińskiego. *Bal w Operze* został i tutaj również uwzględniony. Ale i w tym wydaniu pozbawiono go swoistej ramy, jaką tworzą perykopy *Apokalipsy* św. Jana[7]. I tekst *Balu*, bez tego sakralnego nawiasu, jest okaleczony, zanika bowiem zamierzona stylizacja na wypowiedź prorocką, natchnioną. Opowiadający „to, co wi-

---

[4] Rudolf Otto nie zajmując się pojęciami Boga i religii, zanalizował różne formy doświadczenia religijnego. Uznał, że jest ono odczuwane jako przerażająca moc objawiania się w gniewie Bożym. Istotne cechy tego straszliwego i irracjonalnego doświadczenia, takie jak uczucie grozy, bojaźni, Otto podkreśla mianem *numina* (łac. *numen* = bóstwo), ponieważ są wynikiem objawień mocy nieporównywalnej z niczym, co znane. R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993.

[5] *Tamże*, s. 35.

[6] J. Tischner, A. Michnik, J. Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, Kraków 1995, s. 502. Zob. też: A. Seul, *Wokół sacrum i sanctum*, „Polonistyka" 1997, nr 7, s. 404–408.

[7] Według świadectwa Janusza Minkiewicza poemat powstał latem 1936 roku podczas wakacyjnego pobytu Tuwima w Sikorzu koło Płocka, w majątku państwa Piwnickich. Datę powstania utworu pozwala określić list Adama Kadena do J. Tuwima z 14.10.1936 r., przekazujący wrażenia Adolfa Nowaczyńskiego i Anieli Gruszeckiej z lektury poematu. Pełną recepcję wydań *Balu w Operze* omówił Tadeusz Januszewski w nocie edytorskiej do pierwszego osobnego i pełnego wydania utworu w roku 1982. Wszystkie cytatu z *Balu w Operze* podaję według tego włąśnie wydania: J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982. Edycję uzupełniono ilustracjami, jakie na prośbę autora wykonał Bronisław Linke.

dzi", narrator *Balu* sprawia wrażenie kierowanego nadprzyrodzonym natchnieniem, w zdarzeniach, o których mówi, zdaje się być ukryta metahistoria. Tak nazywa, posługując się terminem prawosławnego teologa Siergieja Bułgakowa, istotę przesłania *Apokalipsy* Janowej jej tłumacz, Czesław Miłosz. „Czas metahistorii jest inny niż czas historii, inne są też jej prawa; lament podbitych narodów i krew męczenników są w niej położone na szali i znajdują zadośćuczynienie"[8]. Doświadczenie metahistorii dostępne jest więc wyłącznie poprzez wyobraźnię wizjonerską lub dar, łaskę proroctwa.

Kim więc jest opowiadający o wydarzeniach w Operze? Nadekspresyjna narracja i wykorzystanie obrazowania przypominającego dynamiczny montaż filmowy nadają utworowi niesamowite tempo. Szalony rytm i chaos zdarzeń relacjonowanych symultanicznie wywołują wrażenie małej komunikatywności tekstu, przy jednoczesnym odczuciu głębokiej jedności sensu. To wszystko kojarzy się ze stylem wypowiedzi prorockiej. Prorok, według biblistyki katolickiej, uzyskuje dar przemawiania w imieniu Boga. Natchnienie rozumiane jest jako nadprzyrodzona, „specjalna moc" wyrażania słowem prawd objawionych. Warto podkreślić istotną cechę wypowiedzi prorockiej – moc słowa. Chodzi tu o siłę wyrazu i dramatyczne, często szokujące obrazy – rozmaite bestie (*Ezechiel*, *Daniel*, *Apokalipsa*), groźby i wizje zagłady. Słowo proroka musi porażać, musi budzić do działania, ale powinno być jednoznacznie zinterpretowane. Maurice Blanchot w książce *Le livre á venir* zwrócił uwagę na możliwość przełożenia słowa proroctwa na język literatury, ale tę szczególną moc wyrazu, znamienne, niemal nadnaturalne możliwości operowania słowem daje jedynie poezja[9]. O narratorze *Balu w Operze* możemy powiedzieć, że przywdziewa kostium proroka – przekazuje obrazy poetyckie niczym wizje wprost z pism biblijnych proroków. Porównajmy:

Wije się złoty Lewiatan zły
W srebrne szczury, wijąc się, zmienia,
Drobnieje w bilion pcheł i wszy,
I znowu w szczury zrastają się pchły.

A oto czwarta bestia, okropna i przerażająca, o nadzwyczajnej sile. Miała wielkie zęby z żelaza i miedziane pazury; pożerała i kruszyła, depcząc nogami to, co pozostawało.[10] (*Dn, 7,7*)

Jadwiga Sawicka uważa, że prorok zmienia się w obiektywnego reportera-sprawozdawcę. Narrator podzielonej na dwanaście obrazów opowieści raczej kojarzy się z filozofującym błaznem, niż z reporterem. Płynnie zmienia maskę proroka na błazeńską czapkę. Kpi, ośmiesza, robi błazeńskie miny, jak Sowizdrzał, złośliwie opisując nędzę świata:

„Wielki bal z dziejową rolą!
„Dzisiaj straszne ideolo!
„Kurrr Stołeczny Fioletowy!
„Kurrr dzisiejszy; Kurrr dziejowy!

Prorokiem zaś staje się wtedy, gdy dostrzega zło, wszechobecne, zaczajone w ludzkich żądzach. Pieniądz, seks i żarcie; wyolbrzymione, naturalistyczne używa-

---

[8] *Ewangelia według świętego Marka. Apokalipsa świętego Jana*, przeł. Cz. Miłosz, Lublin 1989, s. 4.

[9] M. Blanchot, *Le vivre á venir*, Paris 1959, s. 110–140. Blanchot uważał, że tylko poezja A. Rimbauda zbliża się do istoty języka proroctwa, który definiował jako mocny, czysto obelżywy w swej szczerości. „Słowo prorockie jest miejscem spotkania z Bogiem" – pisał, s. 118.

[10] Cytaty z *Biblii* pochodzą z *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu*, opracował Zespół Biblistów Polskich, Warszawa 1980.

nie to jedyna „świętość” i zarazem narzędzie zagłady tego świata „na opak wywróconego”. Wszystkie naturalne zachowania ludzkie poprzez negatywną hiperbolizację przybierają postać przerażającego kiczu.

I po piętrach, i przez schody
Opętanym korowodem,
Piekłem, żarem, pląsem, tanem,
Gąsienicą-Lewiatanem
....
Grzmocą w tempie obłąkanem,
Tak że wszystkich diabli biorą

W literaturze polskiej motyw tańca przyjął szczególne znaczenie od czasu, kiedy Stanisław Wyspiański wykreował symbol chocholego tańca. U swych praźródeł ma dwa znaki językowe: logiczne błędne koło, symbolizujące zamknięcie i ograniczenie, odcięcie i uwięzienie; i znak zaklętego koła wywiedzionego z dawnych praktyk magicznych o podobnej tkance semantycznej. Koło to także prasłowiański taniec, z pewnością nieodległy od praktyk magicznych[11]. Wyjątkowa tradycja wykorzystania scen balu, wesela, tańca dawała sztuce sposobność uczestnictwa poprzez metaforę w ”narodowych udrękach”. Przypomnijmy: *Bal u Senatora* w *Dziadach* Mickiewicza, *Wesele* Wyspiańskiego, *Oziminę* Berenta; z literatury Dwudziestolecia: wesele Boryny z *Chłopów* Reymonta, *Słowo o Jakubie Szeli* i *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego, bale w Nawłoci z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, *Domek z kart* Emila Zegadłowicza, *Bal u Salomona* Gałczyńskiego; z czasów późniejszych: *Na wsi wesele* Marii Dąbrowskiej, *Miazgę*, *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, czy *Wesele raz jeszcze* Marka Nowakowskiego.

Oczywiście bardzo różnią się sposoby przetworzenia interesującego nas motywu w wymienionych utworach. Można jednak uchwycić wspólną dla wszystkich ideę – bal, jako rzeczywistość niecodzienna, świąteczna; bal, który gromadzi wybrańców, sztucznie utworzoną reprezentację społeczeństwa – dlatego wiemy, że prawdziwe życie toczy się gdzie indziej. Uczestnicy balu odgrywają dekadencki spektakl – w rytm muzyki, w magicznej porze nocy zamkniętej klamrą zmierzchu i świtu dokonuje się metamorfoza świata. Właśnie – to metamorfoza, nie zaś totalna, ostateczna zagłada. Poprzez katastrofę, upadek jednego świata rodzi się inny, lepszy. *Bal w Operze* operuje transpozycją motywu chocholego tańca, symbolizującego bezwład, niemoc, uwięzienie. Odrębność dwóch światów – wnętrza sali balowej i tego, co poza nią – określa w poemacie Tuwima symboliczny motyw ruchu: znak koła, który kojarzy się z powtarzalnością pewnych charakterystycznych dla tańca gestów – wirowania i obrotów. One wprowadzają w trans, odsuwają realność: „pod żyrandol piruetem”, „w wir tej nocy diabli biorą”, „opętanym korowodem, piekłem, żarem, pląsem, tanem”, „grzmocą w tempie obłąkanem”. Cały świat wprawiony został w obłąkany pęd.

Małpa toczy się w zodiaku!
i wisząca ciężką zmorą
Nad tą groźną nocą gwiezdną,
Każe tańczyć gwiazdozbiorom.

[11] Zob. S. Skwarczyńska, *Chocholi taniec jako obraz symboliczny*, w: *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 112–125.

Zodiakalna karuzela, rytm dziejów, niezmienny i ograniczony w swej powtarzalności – świat przegląda się we własnej marności, jak w zwierciadle. Warto przywołać jeszcze jeden obraz-symbol: średniowieczny taniec śmierci. Rozszalały, upojony zabawą tłum w Operze uczestniczy w rytuale śmierci. Korowód *dance macabre* zakładał wyrównanie stanów, zatarcie wszelkch różnic, ludzkość była tu jednaką miarą przez śmierć mierzona. Taniec śmierci wpisuje się w wymiar sakralny, z kolei taniec w Operze nosi znamiona permanentnej orgii.

Taniec może być również swego rodzaju bramą przemiany[12]. Tancerze, przywdziewając maski dla ukrycia momentu metamorfozy, stają się bogami, demonami lub innymi jeszcze formami istnienia. Taniec karnawałowy – jako nieodłączny element świętowania – ma u swych źródeł pradawny ekstatyczny taniec odtwarzający „odradzanie się płodności z Chaosu". Jego sensem jest wyzwolenie przez ekstazę, zapomnienie trosk doczesnych i zabawa w odwrócenie pojęć. Michaił Bachtin szeroko opisuje istotę karnawału i jego kulturotwórczą rolę w książce poświęconej twórczości Franciszka Rabelais'go, zauważając słusznie, że karnawał jako zjawisko kulturowe (związane z kulturą śmiechu) jest „świętem czasu, świętem stawania się, zmian i odnowienia"[13]. Obejmuje swym oddziaływaniem głównie niskie stany, stąd też bierze się traktowanie obrzędów karnawałowych jako przejawu kultury „gorzej urodzonej". Istotą karnawału, według M. Bachtina i M. Eliadego, jest oczyszczenie przez negację.

> Drugie życie, drugi świat kultury ludowej powstaje w pewnej mierze jako «świat na opak», jako parodia zwykłego, to znaczy pozakarnałowego życia. (...) Parodia karnawałowa ma bardzo mało wspólnego z wyłącznie negatywną i formalną parodią nowożytną; negując, równocześnie odradza ona i odnawia."[14]

Karnawał czyni metamorfozę świata przyjemną – choć symbole i obyczaje średniowiecznego fetowania karnawału w XX wieku odczytywane są jako wulgarne, przypisywano im wówczas głęboki sens. Taniec, jedzenie (uczta, biesiada) i erotyzm – najważniejsze obrzędy karnawałowego świata – mają prowokować oczyszczający śmiech. Wesołość i śmiech wymuszają traktowanie parodii jako kategorii pozytywnej. Karnawałem rządzi zasada hiperbolizacji – każde wyolbrzymione działanie prowokuje odczucie potęgi, siły witalnej. Choćby obżarstwo i pijaństwo – w średniowieczu towarzyszące tradycyjnie obchodom poświęcania kościołów i odpustom – jako dalszy ciąg religijnej uroczystości i przeżycia sakralnego nabierało nowych znaczeń. Jak pisze M. Bachtin, miało ono „symboliczne, poszerzone, utopijne znaczenie «uczty, jakiej świat nie widział», znaczenie triumfu, materialnego nadmiaru, triumfu wzrostu i odnowienia"[15]. Karnawał zakłada zawieszenie wartości autorytetów z jednoczesnym zachowaniem stabilności pojęć – zabawa w nakładanie masek jest wyłącznie zabawą, niczym więcej. Wejście w „układ świąteczny", zakładający odwrócenie porządku, przyzwala na zawieszenie dotychczasowych norm. Wszystko, łącznie z poniżaniem i lżeniem świętości, jest dozwolone. Ale też sakralizacja nawiasu czasoprzestrzennego,

[12] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 421–423.
[13] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, wyd. i tłum. A.A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
[14] M. Bachtin, dz. cyt., s. 68.
[15] Tamże, s. 153.

jakim święto jest objęte, gwarantuje stabilność układów międzyludzkich, jest rękojmią nienaruszalnych relacji społecznych.

W utworze Juliana Tuwima otrzymujemy wizję swoistego „antykarnawału". Wartości karnawałowe, nacechowane pozytywnie, ulegają odwróceniu. Ludyczność przegląda się w zwierciadle groteski.

W szatni – tłok,
W lustrach – setki.
Sześć tysięcy w jedno ciało
Zrosło się i oszalało!

Bohaterem „wielkiego balu z dziejową rolą" staje się tłum. Nie ma jednak cech pozwalających na porównania z ludowym, jarmarcznym tłumem karnawałowym. Ten, według M. Bachtina, „odczuwa swą konkretną, zmysłową, materialno-cielesną jedność i wspólnotę"[16]. Złowrogi tłum z Opery jest wytworem i jednocześnie kreatorem świata zdegenerowanego, amoralnego, którego los wydaje się negatywnie zdeterminowany.

Kontrapunktem dla rozbuchanego tłumu jest drugi plan kompozycyjny utworu – obraz budzącego się do życia miasta. Opera jest enklawą diabelskiej władzy, osobnym, skazanym na samotność światem. Dziejowy bal nie ogarnął wszystkich, są jeszcze „chłopki suche i dostojne", „na pastwiska bydło gnają małe dzieci". Zwyczajnie wstaje nowy dzień:

Na kościele niebijące
Wiszą dzwony,
Suche pęki ziół pod krzyżem
Ogrodowym.

Narzuca się tutaj wspomnienie znanego wiersza Czesława Miłosza – *Piosenki o końcu świata*[17] – napisanego w 1943 roku:

W dzień końca świata
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszczącą sieć.

Rytm świata jest niezmienny, a apokalipsa może dokonać się w każdej chwili dziejowej i w każdym człowieku. Podobnie myślał Emanuel Swedenborg, żyjący na przełomie XVI i XVII stulecia szwedzki reformator religijny, uznając, że „sąd odbył się w zaświatach, żadnego końca ziemi, ani ludzkości nie będzie, bo świat niższy nie może istnieć bez świata wyższego"[18]. Wiersz Miłosza pokazuje rozpad świata, który nie narusza jego struktury, paradoks katastrofy niewidzialnej realizuje się w symultanizmie wydarzeń – jednoczesnego trwania i upadku. Dwa plany kompozycyjne *Balu w Operze* narzucają podobnie paradoksalny układ dwu światów obok siebie istniejących, nawet w pewnym sensie od siebie zależnych:

Do stolicy jadą wozy
Z zielenizną
....
Jadą za miasto wozy
Asenizacyjne.

[16] Tamże, s. 66.
[17] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. I, Kraków 1987, s. 128.
[18] Zob.: A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż 1987, s. 105–106.

„Ten, który świadectwo daje o tych rzeczach" wartościuje te dwie rzeczywistości, opowiada o nich z pogardą. Spoiwem łączącym „stolicę" z okolicą „za miastem" jest znów ruch ewokujący ich łączność.

Przyjechała na targ zielenizna
Przyjechał nawóz na pole,
I zaczęła nowy dzień ojczyzna,
Żeby pełnić posłannictwo dziejowe
i odegrać historyczną
Rolę.

Konstytutywnym elementem rzeczywistości przedstawionej w *Balu* jest, wymieniana wcześniej, groteska. Zjawisko to w Dwudziestoleciu międzywojennym towarzyszyło powstawaniu sztuki pomyślanej jako ludyczna gra z odbiorcą lub forma niekonwencjonalnego, nawet obrazoburczego kontaktu z transcendencją. Groteska umożliwiała wyrażenie dojmującego odczucia dehierarchizacji kultury i była doskonałym nośnikiem ekspresji międzywojennego katastrofizmu – w ten nurt wpisuje się utwór Juliana Tuwima. W złożonej strukturze groteski odnajdziemy motywy i sposoby konstruowania widoczne w *Balu w Operze.* Już samo „ucharakteryzowanie" utworu na objawienie nadaje mu groteskowy charakter. Przewrotne jest także wykorzystanie sakralnego ornamentu z cytatów z *Apokalipsy św. Jana*, których fragmenty tu przywołajmy:

I zrzucony jest smok wielki, wąż on starodawny, którego zowią diabłem i szatanem, który zwodzi wszystek okrąg świata. Zrzucony jest na ziemię i aniołowie jego z nim są zrzuceni... (XII)
(...)
Bo prawdziwe i sprawiedliwe są sądy Jego, iż osądził wszetecznicę one wielką, która kaziła ziemię wszeteczeństwem swoim, i pomścił się krwi sług swoich z ręki jej. (XIX)

Dwa kluczowe symbole *Apokalipsy św. Jana* spełniają, według zamysłu autora, rolę *Przedmowy*, będącej prologiem, zapowiedzią wydarzeń „dramatu". „Smok-diabeł i wszetecznica babilońska symbolizują w *Balu* dwie największe plagi współczesnego świata. Smok to pięniądz, złoto, które zwodzi ludzi (...). Wszetecznica jest uosobieniem rozpusty" – pisze Jadwiga Sawicka[19]. Symbole apokaliptyczne przyjmują role odpowiadające karykaturalności operowej apokalipsy. Niewiasta nierządna – opisana przez świętego Jana – jest „pijana krwią świętych i krwią świadków Jezusa" (Ap 17, 6). A nierządnica z Opery?

Bo patrzcie! patrzcie, jaka sensacja!
Brawo dyrekcja! Co za atrakcja!
....
Pełznie smoczysko, a na nim okrakiem
Goła, w pończochach, w cylinderku na bakier,
....
Promieniejąca Kurwa Mać!

Nierządnica – negatywny symbol z *Apokalipsy Janowej*, została pozbawiona wielkości, patosu, zepchnięta do rynsztoka. Podobnie zresztą Smok – Satanella – Lewiatan, synonim szatana.

[19] J. Sawicka, dz. cyt., s. 117.

A na scenie Satanella
Chwyta gwiazdy w tamburino
Wije się złoty Lewiatan zły
W srebrne szczury, wijąc się, zmienia,
Drobnieje w bilon pcheł i wszy.
....
Glistą, na miarę przedpotopową,
Na sale wpełza tłusty Jaszczur.

Bóstwem i mitem współczesnej kultury okazują się magiczne słowa: mieć i brać. Dlatego tłum – uwiedziony urokiem używania, posiadania – wydaje się doskonałą figura konsumpcji i degeneracji. Groteskowa hybryda symboli apokaliptycznych – wjeżdżająca na Jaszczurze Nierządnica i zamiana zodiakalnych zwierząt na małpy odznaczające się kłopotliwym podobieństwem do człowieka – tworzą wizję, która okazuje się parabolą rzeczywistości. W finale balowego szaleństwa „wszystkich wszyscy diabli wzięli", „błyskawicowym zdjęciem, foto-ciosem, blasku cięciem". Ostatnia, dwunasta część poematu zawiera tylko wersety z Apokalipsy:

„Tak mówi ten, który świadectwo daje o tych rzeczach: zaiste, przyjdę rychło. Amen. I owszem, przyjdź, Panie Jezusie!" (XXII, 20)[20]

Dramatyczne, nagłe zakończenie opowieści kojarzyć się może z oglądanym w kinie filmem, który nagle, z powodu awarii znika z ekranu. Zresztą i dynamika poematu, swoisty, jakby filmowy „montaż" scen, rejestrowanie sytuacji na wzór fotografii narzucać mogą takie porównanie. Rolę cytatów z *Objawienia św. Jana* dostrzegamy w tym kontekście jako formę cudzysłowu dla przypowieści o świecie. Miała ona chyba dwa zasadnicze cele: pokazać prawdę o tamtym czasie i w konsekwencji wywołać wstrząs. Przypominają się tutaj zasady retoryki klasycznej (*docere, delectare, movere*), według których mowa powinna odziaływać na odbiorcę dydaktycznie, estetycznie i emocjonalnie. To, co Tuwim opowiedział o Polsce i świecie lat trzydziestych, wymagać mogło od ówczesnego czytelnika (nie było ich zbyt wielu) zajęcia określonej postawy.

Zgodnie z zasadą wywiedzioną z literatury sowizdrzalskiej, mówiącą, że to, co wyśmiane, staje się mniej groźne, bo traci wymiar powagi, można rzec, że właśnie wyśmianie świata staje się metodą pozwalającą go zrozumieć i zaakceptować. Kultura śmiechu, która dała podstawę istnienia karnawałowego *katharsis*, wskutek rozmaitych kulturowych przemian i bolesnych doświadczeń zmieniła swe oblicze. W XX wieku Jungowska interpretacja zakończenia *Apokalipsy Jana*, mówiąca o ostatecznym roz-

[20] W „Gazecie „Wyborczej" (6–7.III.1999) opublikowano skróconą wersję przedmowy Czesława Miłosza do *Balu w Operze*, który ukaże się w serii „Lekcja literatury" krakowskiego Wydawnictwa Literackiego. Miłosz pisze tak: „Tuwim dostosowuje jednak cytaty do swoich upodobań. Jego to słowa «I owszem, przyjdź, Panie Jezusie!», bo do użycia słowa «owszem» nie upoważnia ani oryginał grecki, ani żaden z przekładów (...). Skąd więc «I owszem?» Miłosz podaje na potwierdzenie tych słów przykłady dwóch tłumaczeń tego fragmentu *Apokalipsy* – *Biblię* Jakuba Wujka z 1599 (pierwodruk) i wersję współczesną z tzw. *Biblii Tysiąclecia* (1956), które rzeczywiście różnią się od Tuwimowskiego cytatu. Jerzy Ficowski („Gazeta Wyborcza" 13–14.III.1999) zwraca uwagę na jeszcze jedno, pominięte przez Miłosza, tłumaczenie Biblii – tzw. *Biblię* Gdańską (1632), z której Tuwim zacytował w *Balu* wspomniane perykopy. Ficowski zauważa, że „poeta nie musiał nic dopisywać do *Apokalipsy*; słowo «owszem» w ciągu stuleci zdołało nabrać nieco innego zabarwienia emocjonalno-znaczeniowego, a Tuwim z pewnością świadomie – z tej przemiany skorzystał."

darciu przeciwieństw, jakie jest konsekwencją współistnienia pierwiastka boskiego i ludzkiego, interpretacja mająca niewiele wspólnego z podnoszonym przez egzegezę chrześcijańską przesłaniem nadziei, otrzymuje uzasadnienie w obejmujących kulturę pierwiastkach pesymizmu[21]. Kiedy w 1935 roku Edmund Husserl podczas wykładu w Wiedniu stwierdził, rozwijając chyba po raz pierwszy w szerszym gronie swą myśl o kryzysie: „największym niebezpieczeństwem Europy jest znużenie", celnie tym samym scharakteryzował ówczesny kryzys ludzkiego intelektu[22]. Poszukiwanie prawdy rozpalało wszelkie ludzkie działania intelektualne. Lecz zwątpienie i bezruch, będące zewnętrznym przejawem poważnego kryzysu sensu, rozumu, a tym samym nauki i sztuki, były zapowiedzią przełomu w dziejach kultury.

Wciąż nowe bodźce wywołują stan niezadowolenia i złego samopoczucia moralnego – rzeczywistość jest najlepszą pożywką dla nudy i absurdu, których poważną konsekwencją jest rozpacz. „Ennui" jest stanem duszy, powszechnym cierpieniem wieku. Także i *Bal w Operze* – ta dokonana „zemsta na słowie", wpisuje się w obszar „literatury rozczarowania". także wcześniej utwory: *Bal manekinów* (1931) B. Jasieńskiego, *Bal u Salomona* (1933) K.I. Gałczyńskiego, wykorzystują wspólny, tytułowy motyw balu, będącego w obliczu katastrofy niczym „taniec na wulkanie". Katastrofa dotyka świata wartości negatywnych, które zajmują swoje stałe miejsce w polityce, sztuce i kulturze. Przywilejem proroka i poety jest protest, który nie musi obracać w pył świata, wystarczy, że zaistnieje. Bal – bardziej wysublimowana forma karnawałowego obrzędu, przypisana wyższym stanom – nie ma w sobie takiej świeżości i spontaniczności jak jarmarczna biesiada. I staje się znakomitym *exemplum* fałszu, blichtru i kiczu. W wielu głosach krytycznych pojawia się interpretacja *Balu* bardzo mocno akcentująca drwiny z polityki. „Pamflet na sanację i kapitalizm"[23] – pisze wprost Jerzy Kwiatkowski; „policzek wymierzony już nie filistrowi o ciasnych horyzontach, lecz samej górze ówczesnego świata"[24] – to słowa Artura Sandauera.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden trop interpretacyjny. Otóż, Hegel mawiał, że historia rozgrywa się zawsze dwukrotnie: pierwszy raz jako tragedia, drugi raz jako farsa. Rządzony przez Archikratora świat *Balu* odsłania farsowe oblicze historii. Zwróćmy uwagę na fakt, że uczestnicy balu poruszają się w określonej, zamkniętej przestrzeni zwanej Operą. Wszak opera jest i być powinna miejscem ocalenia sztuki, w utworze Tuwima staje się natomiast siedliskiem degeneracji i rozpadu, biblijną doliną Jozafata. Lęk o prawdę słowa w dobie najrozmaitszych eksperymentów literackich był jak najbardziej uzasadniony. Doświadczenia kubizmu, które, jak zauważył Adam Ważyk, Tuwim wykorzystał w *Balu* – owa składanka, mozaika słów to jakby autotematyczna gra; obnażanie warsztatu dokonuje się przez niszczenie słowa[25], bowiem język funkcjonuje w utworze jako „materiał", przedmiot obróbki, którego natura jest pełna sprzeczności. W swej istocie jest neutralny, używany ulega wartościo-

---

[21] C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, w: *Psychologia i religia. Wybór pism*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 352–353.

[22] Podaję za: J. Tischner, *Filozofia współczesna*, Kraków 1989, s. 22. Husserl analizie problemu poświęcił ostatnią ze swoich prac *Die Krisis der europäischen Wiessenchaften und die transzendentale Phänomenologie* (1936).

[23] Kwiatkowski, dz. cyt., s. 143.

[24] A. Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1955, s. 49.

[25] A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 181.

waniu. „Cała sztuka poety – pisze P. Guiraud – jest wysiłkiem, aby przekroczyć te granice [funkcji komunikacyjnej języka], aby się spełnić poza granicami języka"[26]. Cel, który poeta formułuje, to „wyrazić niewyrażalne (...) przerzucić most nad niewidzialnym przy pomocy języka, który deformuje, rozszerza, żeby ujawnić i wyzyskać wszystkie jego wtórne możliwości, których język codzienny nie dopuszcza albo nie zna"[27]. Można zaryzykować twierdzenie, że Tuwim zakładał maksymalistyczne wykorzystanie całej tkanki języka, odkrycie jego bogactwa i przewrotności, wszystkich możliwych właściwości. W liście do Bolesława Micińskiego w 1940 roku Tuwim napisał o własnej wizji twórczości: stworzyć „taką strofę, która byłaby świeża, nowa, niezwykła i jednocześnie pozbawiona sensu. Bo szarych strofideł z sensem pisać nie chcę i nie będę"[28]. Słowa te brzmią niczym manifest twórczej wolności i znakomicie nawiązują do zaproponowanej przez Jadwigę Sawicką formuły *bricolage'u*, mającej określić charakter tuwimowskiej poetyki[29].

Koncepcja *bricolage'*u, sformułowana przez C. Lévi-Straussa, zakłada, że sztuka, wykorzystując myślenie mityczne, tworzy „przedmiot materialny, który jest jednocześnie przedmiotem wiedzy".[30] A swobodne operowanie tworzywem języka, owo „majsterkowanie" w poezji Tuwim realizował poprzez penetrację rozległych obszarów języka. W najrozmaitszych kuriozach słownych, gwarze, żargonie, neologizmach, wskrzeszaniu archaizmów, zainteresowaniu dźwiękiem słowa, abstrakcją, przejawia się charakterystyczne dla autora *Balu w Operze* zainteresowanie ludycznością, owa potrzeba „karnawalizacji" rzeczywistości, odkrycia magii i groteski. Poetyckie rzemiosło, „obróbka słów" wiąże się także z językoznawczymi zainteresowaniami Tuwima. Fonetyka, brzmienia abstrakcyjne, czerpanie z systemów innych (najczęściej słowiańskich) języków, ożywianie dawno zapomnianej słowiańskiej mitologii – tak rozległy materiał wymuszał niezwykłą precyzję pozwalającą swobodnie nim operować. Perfekcja warsztatu wyzwala pragnienie potęgowania trudności i kult biegłego władania wierszem. Tę manierystyczną grę z poezją dostrzec można także w *Balu w Operze*[31]. Mistrzostwo we władaniu językiem, odkrywanie rozmaitych wariantów semantyki poezji – te charakterystyczne dla poetyki Juliana Tuwima formuły łatwo skojarzyć z koncepcją literatury wypracowaną przez ideowo-artystyczną formację awangardy[32]. Według Grzegorza Gazdy „[*Bal w Operze*] połączył w komplementarnej więzi (...) awangardyzm treściowy z formalnym, światopoglądowy z tworzywowym"[33]. Awangardową korespondencję sztuk dostrzegamy w *Balu* na pierwszym planie jako koegzystencję sztuki niskiej, brukowej, kabaretowej i wielkiej poezji. Poemat trzeba uznać za szczyt możliwości poetyckich Juliana Tuwima. Jednak zauważalny dysonans panuje tu między wirtuozerią słowa i wartością intelektualną tekstu.

---

[26] P. Giraud, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, w: *Poetyka. Zarys Encyklopedyczny*, pod red. M.R. Mayenowej, Wrocław 1961, dz. III, t. 8, z. 3, s. 41.

[27] Tamże.

[28] B. Miciński, *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, wybór i oprac. A. Micińska, Kraków 1970, s. 564.

[29] J. Sawicka, dz. cyt., s. 47.

[30] C. Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 39.

[31] Potęgowanie piękna wraz z wzrastającą trudnością uważa J. Shaeman za podstawę manieryzmu. Zob. J. Shaeman, *Manieryzm*, przeł. A. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 17.

[32] Pisze o tym G. Gazda w szkicu: *Tuwim i awangarda*, „Prace Polonistyczne" S LI, 1996. Por. też: J. Sawicka, dz. cyt., s. 48.

[33] G. Gazda, dz. cyt.

Przypomnijmy wiersz z 1929 roku zatytułowany *Apokalipsa*:

Ciosami świateł ciemności rozciął
Blask stujęzyczny, nożowy zamach,
I noc, podźgana elektrycznością,
W oślepiających stanęła ranach.
Zorzo zbrodnicza, tęczo pożarna,
O fajerwerku bożka Philipsa!
Jakich objawień pali się barwna
Amerykańska apokalipsa?

Jest w tym wierszu jakaś pustka, której nie wypełniają kunsztownie ułożone frazy. W pewnej mierze podobny problem dotyka *Balu w Operze*. Jest to z pewnością najlepszy utwór Tuwima, ani przedtem, ani potem nic równie doskonałego nie napisał (nie wyłączając *Kwiatów polskich*). „Wibrował, tryskał, olśniewał... magią «poetyckiego słowa». (...) O każdym wierszu Tuwima możemy powiedzieć, iż jest «cudowny», ale na pytanie, co tuwimowskiego wniósł Tuwim w poezję świata nie potrafimy udzielić odpowiedzi"[34] – pisał w swoich *Dziennikach* Witold Gombrowicz. Język torturowany, język-narzędzie, język-rzecz: to miały być *exempla* ukazujące Polskę lat trzydziestych. Przekazując poetycką prawdę o świecie nie można jednak ograniczyć się do garści sloganów. Wirtuozeria języka w poemacie Tuwima opiera się na maksymalistycznym wykorzystaniu słowa w ramach reguł konstrukcji wiersza, ale przede wszystkim w wyzywającej manipulacji systemem językowym, który Tuwim uczynił reprezentantem znienawidzonej rzeczywistości. Słowo „za karę" ponosi odpowiedzialność, poddane najwymyślniejszym torturom. Stanisław Barańczak sporządził katalog „lingwistyczno-chirurgicznych" zabiegów na języku[35]. Autor *Balu* poddaje wiwisekcji wszystkie elementy struktury słowa: morfologię, fonetykę, semantykę. Najbardziej widoczne są wszelkie „amputacje" fragmentów słów – „Jezu Chry...", „Kurr", „Katastrooo". Także brzmienie wyrazu jest fomowane i zmieniane, dopasowywane przemocą do sąsiedztwa fonetycznego: „śledczej-letczej" zamiast lżej, „totti-frotti – Tęsknotti" zamiast tutti-frutti, „malo", bo wymaga tego „solo" i "ideolo". Deformacje semantyki wprowadzają chaos pod pozorami nadania nowego sensu: przypomnijmy scenę przyjazdu gości: obok „szambelanów" – „buldogi, terriery, szynszyle, goeringi, wikingi, grubasowie".

Ingerencja w rytm wiersza jest jeszcze jedną formą brutalizacji języka. Początkowe części poematu, opisujące sceny z balu, napisane są regularnym wierszem sylabotonicznym, czterostopową odmianą trocheja, którego „katarynkowa wybijanka" znakomicie oddaje wrażenie wzmożonego ruchu, wirowania; wydobywa dynamikę obrazu.

_/ _ | _/ _ | _/ _ | _/ _
Dzisiaj wielki bal w Operze!
Sam potężny Archikrator
Dał najwyższy protektorat
Wszelka dziwka majtki pierze
....
A tu dalej wrą w zabawie,
I na scenie, rosnąc w blaski,
Wybuchają białe pawie
Ogniomiotem zórz bengalskich.

---

[34] W. Gombrowicz, *Dzienniki 1953–1953*, Kraków 1986, s. 159.
[35] S. Barańczak, *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, Katowice1995, s. 53.

Niekiedy jednak wiersz uzyskuje postać nieregularną – rozluźnieniu ulega czterostopowa struktura wersu. Zakłócenie identyczności sylabicznej wersów przy jednoczesnym utrzymaniu stałych akcentów sprawia, że utwór nabiera gwałtownego tempa.

Potem duo Pitt and Kitty,
Klowny się po pyskach piorą
I śpiewają:
    I am Pitty
    I am Pitt
    I love you Kitty.

Wyraźna zmiana rytmu daje się zauważyć w połowie utworu – w części VI i VII, kiedy przywołane zostają obrazy pozornie normalnego świata spoza murów Opery. Owa inność ma się wyrażać także poprzez odmienny kształt wiersza.

Na kościele niebijące
Wiszą dzwony,
Suche pęki ziół pod krzyżem
Ogrodzonym.

Rytmiczna jednostajność wiersza sylabicznego, nieznacznie zmącona przez zastosowanie przerzutni, uspokaja obłąkane tempo utworu. Przygasa ono tylko na chwilę, ale w dalszych partiach tekstu, aż po XI, finałową część, współtworzy odczucie narastającego chaosu. Służy temu także mistrzowskie operowanie różnymi systemami wersyfikacyjnymi i rodzajami rymu.

„Te dźwięki są oceną naszej epoki" – słowa Franciszka Siedleckiego, „pierwszego polskiego formalisty", implikują pytania o genologiczny status *Balu*[36]. Prorocka stylizacja i wariantywność wobec sakralnego tekstu nadają „tym dźwiękom" moc autorytarnego sądu nad rzeczywistością. Na pewno utwór jest pod względem gatunkowym trudną do zdefiniowania hybrydą. Michał Głowiński zauważa, że charakterystyczna dla *Balu* jest swoista balladowa stylizacja, będąca strukturalną ramą dla luźnej konstrukcji tekstu. Afabularność wyklucza przynależność utworu do gatunku balladowego – uważa badacz[37]. Naczelną zasadą organizacji *Balu* jest symultaniczne dzianie się, wprowadzające element dramatyczności wywiedziony jeszcze ze średniowiecznych misteriów. Symultaniczność wydarzeń umożliwia współistnienie kilku rzeczywistości. Utwór Tuwima realizuje w pełni dwa wyodrębnione przez Czesława Zgorzelskiego najważniejsze wymagania wobec fabuły ballady: lakoniczność, która winna się wyrażać w opowiadaniu „szybkim i olśniewającym", skoncentrowanym na najważniejszych elementach; i drugi postulat – odkrycie głębszego wymiaru rzeczywistości[38]. Wykorzystany przez Tuwima onomatopeiczny wariant sylabotonizmu jest również jednym z elementów stylizacji balladowej. Podobną rolę pełni refren – w tej roli cztery charakterystyczne zbitki słowne: określenia „diabli biorą" (lub „diabli

[36] Por. S. Sedlak, *Spotkanie z poetą*, „Nowa Kultura", 1954, nr 1.

[37] M. Głowiński, *Poetyka Juliana Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1963. Na temat stylizacji balladowej: s. 349–350.

[38] Cz. Zgorzelski, *O strukturalnych tendencjach ballady*, „Zagadnienia rodzajów literackich" 1961, t. IV, z. 2. Zgorzelski daje obraz ballady podlegającej strukturalnym przekształceniom, ale niezmiennej konstrukcji narratora. Prostaczek, jak go nazywa Zgorzelski, nie koresponduje z narratorem *Balu*, przywdziewającym maskę proroka.

wzięli"), zdanie „Na tajniaka tajniak mruga", wykrzyknik „Hurra panowie" i słynny okruch słowa IDEOLO. Stwarzanie wrażenia powtarzalności, cykliczności istotnej dla interpretacji tekstu ma też swoje formalne konsekwencje w skojarzeniach z muzycznością i rytmiką ballady. Michał Głowiński nazywa *Bal* „fantastyczno-satyryczną balladą"[39]. Wypada jednak uznać, że cechy ballady podejmują funkcję kształtowania stylu wypowiedzi najbardziej adekwatnego dla opowieści o balu. W rezultacie są to tylko zabiegi stylizacyjne, pozwalające wprawić w ramy poematu satyrycznego tę opowieść o totalnej katastrofie.

Użycie języka zdeformowanego, obnażonego ze znaczeń wysokich, profanującego uczucia i pojęcia dobra, miłości i piękna miało być figurą tamtego czasu. Jednak obraz sanacyjnej rzeczywistości, która stała się niejako partyturą dla wyrażenia pewnej uniwersalnej prawdy, może budzić wiele zastrzeżeń. To prawda, że można je pominąć, przypominając, jak bardzo ważny jest w poezji subiektywny ogląd świata i jego spraw. Po napisaniu *Balu w Operze* Julian Tuwim nie stworzył już żadnego dzieła, które by z lepszym skutkiem łączyło maestrię słowa z dotknięciem tkanki świata, jak to określił Stanisław Barańczak, „gołą dłonią, nie obleczoną w rękawiczkę onomatopei czy rytmu".[40] Wspaniały gest demiurga – powołać do życia i unicestwić bal – otrzymał smutną puentę w *Traktacie poetyckim* Czesława Miłosza:

Rozdymał nozdrza recytując Tuwim,
„Ça ira!" wołał w Grodnie, Tykocinie
....
Aż entuzjastów, tych, którzy przeżyli,
Spotkać miał Tuwim na balu UB,
Żeby zamknęło się ogniste koło,
I trwał, jak zawsze, Bal u Senatora.[41]

Słowo tuwimowskiego *Balu* ma moc i siłę proroctwa, ale paradoksalnie jawi się jako zhańbiony, odarty z wielkości, pusty dźwięk.

[39] M. Głowiński, dz. cyt., s. 350.
[40] S. Barańczak, dz. cyt., s. 73.
[41] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 14.



Samael

Włodzimierz Próchnicki
(Kraków)

APOKALIPSA SAMAELA[1]

W często cytowanym liście do Mariana Haleniaka pisze Stanisław Vincenz, że tworząc teksty takie jak Syrojidy czy Rachmańska Kraina szedł śladami Platona, wyrażając jego światopogląd w formie „naszych rodzinnych mitów". Samael w niebie, opowieść o odkupieniu i zbawieniu przy końcu świata szatana przez człowieka, jest „drażliwy" nie tylko z powodów dogmatycznych. Jest drażliwy także dlatego, że zło – „straszne, męczące i rozdzierające, co [niedawno – WP] przebyliśmy", należy rozumieć jako „możliwość, że ten właśnie szatan, który był odrąbany od Boga i samotny i przeklęty, wróci. Na to też, aby ludzie nie wymawiali się na szatana"[2].

Historię zbawionego szatana poznać miał pisarz z jakiegoś chasydzkiego rękopisu[3]. Nazwanie *Samaela w niebie* „domniemanym rękopisem bojańskim" określa nieco proweniencję tego motywu. W miasteczku Bojan na Bukowinie objawił się, o czym w *Barwinkowym wianku* wspomina wcześniej Vincenz, mistrz-rabin, którego nauki głoszono potem wśród chasydów w bożnicach zwanych bojańskimi. Warto tę informację rozszerzyć. Według *Encyclopedia Judaica*[4], tamtejsi chasydzi, początkowo afiliowani do Sadagóry, w latach sześćdziesiątych dziewiętnastego stulecia skupili się wokół dworu rabiego Izraela Fridmana, wnuka Izraela z Rużyna, zwanego rabinem z Sadagóry. Ten z kolei, jak można sprawdzić w wykazach chasydzkich, był prawnukiem Dow Bera z Międzyrzecza, zwanego Wielkim Magidem, założyciela sadagórskiej dynastii cadyków i ucznia Baal Szem Towa. W ten sposób tradycja bojańska sięga osiemnastowiecznych korzeni chasydyzmu i związana jest z osobą jego twórcy. Trzej synowie Izraela z Rużyna działali w Sadagórze, Czortkowie i Stepinesti, jego samego zaś współczesny badacz uznaje za czołowego przedstawiciela klasycznego cadykizmu, choć zarazem powiada, że jest on niczym „drugi Jakub Frank, któremu udał się cud pozostania prawowiernym Żydem". Bardziej liczyła się jego charyzma, niż nauka[5]. Przytoczmy jedną z opowieści o nim, ponieważ zdaje się korespondować z inte-

---

[1] Fragment opublikowano w: *Stanisław Vincenz – humanista XX wieku*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, Lublin 2000.

[2] Por. A. Vincenz, *Posłowie*, w: S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek. Epilog*, Warszawa 1983, s. 550-551.

[3] Wspomina o tym m.in. w liście do Racheli Aurebach, por. I. Vincenzowa, *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, „Regiony" 1993, nr 2. O rękopisie bojańskim pisał też Vincenz w tekście *Ofiary w Kołomyi. Wspomnienie o Żydach kołomyjskich* i rozprawie o wpływach religii starogreckiej u Pauzaniasza. W szkicu *Mickiewicz i Żydzi* powoływał się na „tajny rękopis bojański" (tajny, w znaczeniu hermetyczny) o przyjaźni Baal Szem Towa i chasydów z Doboszem, pochodzący prawdopodobnie z Bojan na Bukowinie, por. S. Vincenz – *Tematy żydowskie*, przedmowa J. Hersch, posłowie A. Vincenz, Gdańsk 1993, s. 69.

[4] *Encyclopedia Judaica*, t. 4, Jerusalem, [b.r.], hasło „Bojan".

[5] Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997, s. 409.

resującym nas tekstem Vincenza. Izrael z Rużyna powiadał mianowicie, że człowiek powinien „przemieniać i nadawać kształt materii, oczyszczać ciało, napełniać blaskiem i aby więcej nie było między nimi rozdziału”[6]. Jak się ma to do postępowania Ostatniego z historii o Samaelu, zobaczymy niebawem.

Elementy platońskie, o których była mowa w liście do Haleniaka, a ściślej neoplatońskie, obecne są w myśli żydowskiej, w księdze *Zohar* i rozmaitych nurtach kabalistycznych. Kabała Lurii, sabataizm, a wreszcie chasydyzm stanowią trzy etapy jednego procesu[7]. Należy zatem mieć świadomość, że omawiany fragment *Barwinkowego wianka* ma za sobą tradycję filozofii greckiej i kilku wieków religijnej myśli żydowskiej[8].

Opowieść o Samaelu powinno się rozpatrywać jako fragment całości, którą jest ostatnie „pasmo” tetralogii. Układ fabularny, określony gatunkowo jako *agon* oraz ramowo – „wczoraj, dziś i zawsze”, czyli jako przeszłość, teraźniejszość i przyszłość/wieczność, będzie wówczas następujący:

a. „Opowiadanie starego wieszczuna Maksyma” o tumie skalnym;
b. Dzieje Dereja (w tekście *Barwinkowego wianka w* umieszczone jako trzecie, łączące się jednak z historią pierwszą – obie mówią o sposobach dotarcia do nieba);
c. „Opowieść o Żydowskim Kamieniu” (znacznie w stosunku do przedwojennej wersji rozbudowana);
d. „Syrojidy”;
e. „Samael w niebie”;
f. „Rachmańska kraina”.

Jako komponenty ciągu fabularnego będą to opowieści o świątyniach, otwierających drogę w zaświaty (a. i b.), o żydowskim poszukiwaczu prawdy, jego śmierci i sądzie nad zabójcami (c.), historia przezwyciężenia piekła (d.), koniec świata wraz z rozwiązaniem problemu szatana (e.), na koniec zaś prezentacja wiadomości o ziemskim raju (f.). Porządkując elementy tomu w układzie tematyczno-ideowym, otrzymujemy trzy warianty o charakterze swoistego moralitetu:

I. a. Opowieść bałagułów o „kłopotniku” Ostatnim;
b. Opowieść o krawcu Pinkasie zwanym Rarytasem;
c. Opowieść o Samaelu.

Przy takim ułożeniu fragmentów *Barwinkowego wianka* tworzących autonomiczne całostki, wykrywamy związki pomiędzy nimi. Wspólnym składnikiem jest dla nich motyw litości, która ratuje ludzi, całe narody, a ostatecznie ludzkość i szatana. Osoba Ostatniego jest też kompozycyjno-tematycznym łącznikiem między opowieścią bałaguły a rękopisem o Samaelu. W historii Pinkasa szczególnie wyeksponowany zostaje motyw współczucia, w historii Samaela, oprócz litości – miłosierdzie.
Drugi wariant segmentacyjnie przedstawia się następująco:

II. a. Opowieść bałagułów o Ostatnim jako klucz do historii Samaela;

[6] Por. M. Buber, *Opowieści chasydów*, tłum. i oprac. P. Hertz, Poznań 1986, s. 210.
[7] Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 397.
[8] O udziale pisarstwa Vincenza w sporze dotyczącym obecności zła w boskim planie zbawienia na gruncie m. in. neoplatonizmu i myśli żydowskiej por. M. Zaleski – *Nieortodoksyjna religijność Vincenza*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin – Rzym 1944, zwł. s. 39–44.

b. Opowieść o Żydowskim Kamieniu jako historia męczeństwa/ofiary korespondująca z: (c) samospaleniem Dereja;

d. opowieść o Samaelu, podzielona na trzy części: 1. dialog w „bramie niebios”, 2. sejm, będący jakby przewodem sądowym, 3. zamknięcie kompozycyjne, będące równocześnie rozwiązaniem ideowym problemu świata stworzonego, szatana i człowieka. Te opowieści są w istocie wariantami historii zbawienia, nie obejmują zatem dziejów Rarytasa, który ratując świat materialny, odsuwa przyjście Mesjasza.

Trzeci układ odpowiada projektowi autorskiemu. Struktura księgi trzeciej *Barwinkowego wianka* ułożona zostaje według modelu czasowego:

III. a. Opowieść o Syrojidach, którą rozumieć należy jako historię piekła. Oprócz tradycyjnych atrybutów piekielnych (żar, siarka, ogień, potwory, potępieńcy), usytuowanych skądinąd na powierzchni ziemi, ewidentnym ekwiwalentem bycia w piekle jest niewola, odczłowieczenie/zezwierzęcenie i „wypadnięcie z formy” Syrojidów, które okazują się spotworniałymi, wskutek zaprzeczenia swej naturze, drzewami. To piekło zostaje pokonane, a Syrojidy odzyskują pierwotną formę dzięki świadomemu działaniu jednostki ludzkiej.

b. *Samael w niebie* jest apokalipsą, która stanowi jakby ilustrację twierdzenia, że koniec jest ważniejszy od początku.

c. *Rachmańska kraina* to, w przeciwieństwie do ziemskiego piekła Syrojidów, ziemski raj. Nie jest prezentowany bezpośrednio, a jego obraz łączy się z wątkami tetralogii (sprawiedliwością, dobrocią, tolerancją etc.). Wystylizowany zaś został na rodzaj repliki braminizmu, z elementami tradycji chasydzkiej i ludowej kultury huculskiej. Zastanawiające, że w tej triadzie opowieść o piekle podporządkowano ograniczonej temporalnie przeszłości („wczoraj”), natomiast historię o raju przypisano wieczności („zawsze” – zamiast symetrycznego do „wczoraj” „jutra”). Jeśli, zgodnie z układem tekstowym, umieścimy pomiędzy „wczoraj” i „jutro” wątek Samaela, spostrzeżemy, że apokalipsa rozgrywa się w czasie teraźniejszym, „dziś”. Tym samym wkraczamy do indywidualnego źródła owej opowieści, współczesnego, konkretnego doświadczenia zła w ludzkiej historii[9].

Stanisław Vincenz wyraziście podkreśla finał bałagulskiej opowieści o Ostatnim, który otworzy bramy Gehenny i dopomoże w zbawieniu Szatana. „Stopi się jad Samaela, odpadnie trucizna, to znaczy *Sam*, i zostanie *El* – to, co Boże”[10]. To jakby wprowadzenie i klucz do całej opowieści o Samaelu, będącej apokalipsą wywiedzioną z tradycji kabalistycznej i gnostyckiej, wpisaną w ideę *apokatastasis*. Trafnie określi to Sobolewska jako literacką „teologię jedności przeciwieństw”, która odpowiada, charakterystycznemu dla teologii żydowskiej, językowi paradoksu[11].

Wątek iskier bożych, które *człowiek* może i powinien podnieść z upadku, będący plastycznym *leitmotivem* historii Samaela, był bardzo mocno ugruntowany w nauczaniu

[9] Ważna dla dwudziestowiecznej myśli judaistycznej *Gwiazda Zbawienia* Franza Rosenzweiga ukazuje Boga poprzez trzy epoki – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, podejmuje też stary wątek wycofania się Jedności z Wszystkiego, aby uczynić miejsce dla Stworzenia, por. F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, tłum i wstęp. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 68 i pass.

[10] *Barwinkowy wianek*, s. 110. Zwrócono na ten fragment uwagę, por. A. Sobolewska, *Kabalista z Czarnohory. Tematy żydowskie w twórczości Stanisława Vincenza*, w: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 153.

[11] Tamże, s. 154.

Baal Szem Towa i tradycji chasydzkiej wywiedzionej z dzieł kabalistycznych[12]. Vincenz uważnie obserwował występujące w myśli chasydzkiej motywy, które następnie przetworzył aż w dwóch wariantach, ludzkim i niebiańskim, dziejów łączących ducha i człowieka. Idea ta została sformułowana przez badacza w sposób godny przytoczenia:

> [...] proces przywracania wszelkich rzeczy do ich właściwego stanu wymaga impulsu nie tylko od Boga, ale i od stworzenia religijnie działającego. Wszelkie prawdziwe życie i wszelka naprawdę skuteczna naprawa pęknięć rozdzierających światy rodzi się z połączenia oraz współdziałania impulsów, boskiego i ludzkiego[13].

Cytat ten można dopełnić pomysłem z kabały Luriego. Zadaniem człowieka jest odbudować pierwotną strukturę swojej duszy uszkodzonej w wyniku upadku Adama. Iskry duchowe „duszy wszechdusz" rozbiegły się, należy je zebrać i umieścić na właściwych miejscach, tak by duchowa istota człowieka wróciła do stanu pierwotnego, zaplanowanego przez Boga. Proces ten dokonuje się w duszy każdego człowieka drogą postępowania zgodnego z Torą[14].

Vincenz przedstawia ów proces przez zbudowanie onirycznej ontologii, w której Samael zostaje symetrycznie zapośredniczony w śnie Ostatniego, a Ostatni bytuje, wraz z innymi ludźmi, w śnie Samaela[15]. „Naczynia połączone" snów służą komunikowaniu pozarozumowemu. Samael pełni rolę pośrednika między boskimi emanacjami Wysp, Sfer, Tronów a człowiekiem, jest dlań nauczycielem i „niańką snów".

Pomimo to, a może właśnie dlatego, człowiek widzi w snach niewiele. Nie dostrzega przede wszystkim boskiego wszechświata, widzialnego, zatem poznawalnego dla Samaela. Człowiek postrzega natomiast, w miejsce nieskończonego bytu, nicość, której pragnie i której się domaga, sądząc że „to *nic* [...] rożnem nie przekłuwa, na pal nie wbije". Pozbawione cierpienia *nic* jest jednakże szatańską pokusą, którą Samael oferuje człowiekowi zamiast *czegoś*. Niebyt w miejsce bytu kusi pozorami spokoju, trwałości, wolności, ale jest bezwartościowy nie tylko jako złudzenie, lecz również przez brak sensu jako totalna bez-sensowność.

Sny Samaela stają się rezerwuarem niepokornych, który ludzie określają mianem piekła. Zatem grzesznicy są tu potraktowani ostrożnie, jako niepokorni, a więc naśladowcy zbuntowanych aniołów. Cena, którą za bunt płacą, jest analogiczna do upadku duchów. Na skutek idei Samaelowych, przenikających ludzkie sny, dziwnie do *działań* podobne, dochodzi wreszcie do ogłoszenia śmierci Boga. Spośród możliwych negacji ta jest najwyższa, *Nic* zostaje uznane za pana przedwiecznego. Szatan może już w tym momencie zerwać połączenie snów ludzkich ze swymi snami.

Wiadomo, że podczas wiedeńskich studiów Vincenz słuchał wykładów Freuda i znał pisma Adlera i Junga. Skądinąd do psychoanalizy miał stosunek krytyczny. Dlatego wydaje się, że nie byłoby uprawomocnione stosowanie do literackiego konstruktu, opartego na pewnej tradycji mistycznej, metody psychoanalitycznej. Kuszące mogłoby być na przykład zestawienie Vincenzowej apokalipsy z Jungowskim tekstem *Odpowiedzi Hiobowi*. Przyjmijmy jednak, że pomysł sennej koincydencji ducha i

[12] Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 407.

[13] G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 339-340.

[14] Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 342-343.

[15] Por. *Barwinkowy wianek*, s. 412. Odległe podobieństwa znaleźć można w snach *Króla-Ducha* i w innych utworach Słowackiego. Historia ludzkości staje się snem bohaterów *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a.

człowieka w utworze Vincenza stanowi nie próbę dotarcia do podświadomej sfery działań ludzkich czy archetypowych źródeł zachowań, lecz jest techniką dyskursu dotyczącego istnienia i roli zła w świecie stworzonym. Figura, jaką w tym dyskursie tworzy sen, umożliwia wyjaśnienie, a poniekąd usprawiedliwienie (co nie oznacza akceptacji!) zachowań ludzi, zgodnie z Vincenzowską zasadą humanistyczną, polegającą na empatii jako jedynej możliwości pojęcia i akceptacji *innego.* Ta filozoficzno-życiowa postawa pisarza znajduje potwierdzenie w filozofii dialogu reprezentowanej w dwudziestowiecznej myśli żydowskiej przez Martina Bubera i Emmanuela Lévinasa.

Sny w *Samaelu w niebie* pokazują skutki zawieszenia związku z Bogiem (*Bw* 411). Pierwszy sen to wyrażenie postawy związanej z ucieczką przed skutkami „zbrodni" z nadzieją na litość. Drugi, z makabrycznym symbolem, nasuwającym na myśl widzenie zamarzającego Hansa Castorpa w *Czarodziejskiej górze*, to ilustracja grzechu, wolności wyboru, sankcji moralnej w sytuacji, kiedy zarówno działanie, jak i zaniechanie nie jest dobrem. Trzeci sen Samaela, z którego Ostatni „wypada", jest kuszeniem związanym z zabiegami o to, komu przysługuje tytuł „ostatniego". To marzenie senne obiecuje wiedzę. Jest to raczej wiedza z Drzewa Wiadomości, negatywna, fałszywa, będąca szatańską odwrotnością prawdy. Nie prowadzi ona ku poznaniu i wolności, lecz przeciwnie – falsyfikuje i zniewala.

Cała ta konstrukcja, wzniesiona na podobieństwo koszmarów więzień Piranesiego, drażniąca, mroczna, otchłanna została zbudowana dla człowieka. To Samael zabiega o trwanie ludzkiego snu, pogrążonego z kolei w śnie Samaelowym, choć równocześnie czyha się na przebudzenie człowieka. Ostatniego „życie snem" jest osobliwą formą bytu – zależnego od kogoś innego, a co więcej, świadomie zaprogramowanego jako namiastka życia, którą można kierować do pewnego stopnia niezależnie, a nawet wbrew pragnieniom człowieka. Ponieważ jest to sen, zawieszeniu ulega problem tego, co jest prawdziwe – życie czy sen, czy jedno nie wypiera drugiego, bez względu na autentyczność lub pozorność. W ten sposób można kierować egzystencjalną sytuacją i losami człowieka pogrążając go w piekle. Nieistotne, czy stanowi ono fluktuację jego własnych, czysto ludzkich słabości, wątpliwości, pożądań, czy zostało mu narzucone przez wolę szatana, człowiek i tak zostaje więźniem, pozbawionym w znacznym stopniu swej woli.

Piekło człowieka (będące samo w sobie jawą lub snem) jest zanurzone w piekle-śnie szatana. Wznosząc przeciwstawny pokorze system pychy usuwa ze swego snu niepokornych – „patentowanych niepokorników", ci bowiem uznając sen szatański za „śmietnik" i nazywając go piekłem, powodowali jego zdemaskowanie, a w rezultacie pozbawienie snu/piekła mocy, ograniczenie jego trwania i tym samym przybliżenie zbawczego kresu. Jest to możliwe tym bardziej, że Samael przyznaje się do władzy nad czasem, ten zaś, jak wiadomo, jest skończony i w zestawieniu z wiecznością ograniczenie mały.

W nieustannej oniromachii Szatan ściga uciekających ludzi, zasiewając w ich śnie ziarna pychy, sugerując, że człowiek jest najważniejszy jako umiejscowiony ponad wszelkim stworzeniem. Relacja szatana o tym działaniu ma dwoisty charakter, pokazuje, jak został przezeń przebudowany świat ludzki, ale równocześnie ujawnia, na jak chwiejnych podstawach bytowych niespokojnego snu został oparty.

Przypatrując się typologii snów *Samaela w niebie* spostrzegamy, że w pierwszym rzędzie sen symbolizuje zawieszenie związku z Bogiem. Gdy Czerwona Gwi-

azda rozmawia z Ostatnim przypomina, że ludzie usiłują dotrzeć do „podstaw snu, w którym byli śnieni", sądząc, że uda im się je podważyć. Odkrycie „żywiołu snów" przypada jednak szatanowi, to on dostrzega w nich „odskocznię ku najdalszej głębi":

Śniący jest tylko dla siebie, ha, jeszcze nie odcięty, lecz bądź co bądź odgrodzony od Tego co –

Bw, s. 411

Człowiek pozbawiony przez sen świadomości staje się bliższy Szatanowi, niż Stwórcy. Samael obecny w ludzkich snach nie jest, jak się okazuje, postrzegany przez śniącego. Przynajmniej nie bezpośrednio, we właściwej sobie, nie zakodowanej formie. Daje o sobie znać w widzeniu sennym, które obarcza człowieka poczuciem winy za, całkowicie oniryczną, zbrodnię. Człowiek, nie odróżniając prawdy od fikcji, ucieka „w rozpacz bez ścian, bez kątów, bez schowków", ścigany przez ludzką nienawiść. Taki właśnie sen Samael przypomina Ostatniemu. Przypomina też o słabej i niepewnej „tak zwanej" litości, która tli się w zakamarkach snu, niezdolna jednakże przeciwważyć uczucia lęku.

Sen następny stanowi kontynuację i pogłębienie symboliki pierwszego widzenia. Naturalistyczna scena z mordowanym dzieckiem zmusza obecnie, w trakcie dialogu człowieka z Szatanem, do sformułowania odpowiedzi na pytanie, czym jest w konkretności życia ludzkiego litość, jakie są jej przyczyny, na ile stanowić może zaprzeczenie uczuć wstrętu, antypatii, nienawiści oraz jak funkcjonuje w świecie pełnym zła. Wprawdzie źródłem tego snu jest grzech rozczarowania, a zatem czynnik ludzki, to jednak historia „katów i dziecka" jest snem Samaela, w który zaplątał się Ostatni. Odmowa udzielenia sobie, a właściwie niewidzialnemu we śnie dla człowieka Szatanowi odpowiedzi na pytanie, dlaczego Ostatni pomaga umrzeć dziecku, wyzwala go ze snu szatańskiego. Choć do pełnego przebudzenia – odzyskania świadomości i zdobycia wiedzy – jeszcze daleko, to człowiekowi udaje się uniknąć całkowitego wchłonięcia przez pierwiastek szatański.

Warto w tym miejscu przypomnieć dwie inne figury literackie, w pewien sposób zbieżne z tekstem Vincenza. Nie chodzi przy tym o ukazanie ewentualnych powiązań, lecz podobieństwo zastosowanych technik. Kiedy Michaił Bułhakow wprowadza do sceny balu u Wolanda w *Mistrzu i Małgorzacie* postać dzieciobójczyni Friedy, nie myśli o stworzeniu repliki Faustowskiej Małgorzaty dla podkreślenia analogii z dziełem Goethego, lecz umożliwia przede wszystkim wyeksponowanie litości jako nieefektownego, a stale odradzającego się elementu, niweczącego dążenia piekła i niwelującego wszechobecne, jak się wydaje, zło.

Drugi przykład jest bardziej skomplikowany. Bohater *Czarodziejskiej góry*, zabłąkawszy się w zamieci śnieżnej, zamarza, zapadając w rodzaj letargu, pełnego snów czy wizji. W pewnym momencie dostrzega idylliczną, południową krainę, by po chwili zauważyć coś skrajnie przeciwnego, odrażające misterium, podczas którego kobiety o wyglądzie czarownic z dawnych sztychów rozrywają i pożerają małe dziecko. Osobliwość sceny wynika nie tylko z faktu, że to widzenie pojawia się w umyśle albo raczej w psychice mieszczańskiego poczciwca, inżyniera Hansa Castorpa. Pozorny dysonans przerażającego obrazu wobec mikrokosmosu szwajcarskiego sanatorium antycypuje wydarzenia wojny światowej, a przede wszystkim uświadamia, że za kulisami cywilizacji i ładu dzieją się rzeczy przerażające. Czasem wydaje się, że są one koniecznością wobec tych wartości, co określane są mianem piękna, dobra, kultury bądź humanizmu.

Oba teksty, Bułhakowa i Manna, łączy z Vincenzem jeden motyw. Szatan w *Mistrzu i Małgorzacie* ma charakter fantastyczno-groteskowy, w *Czarodziejskiej górze* symboliczny, w „rękopisie bojańskim" – zarówno mityczny, jako składnik przypowieści, jak i realny, w znaczeniu teologicznym. W każdej z trzech wersji okrucieństwo metaforyzujące zło w całkowicie jednoznaczny sposób odsłania je jako efekt relacji zachodzących między duchem a człowiekiem, relacji, w której uprzedmiotowiony człowiek może się jednak duchowi przeciwstawić. Pamiętać przy tym wypada, że te demonologiczne wariacje literackie powstały w określonym kontekście historycznym, na przestrzeni kilkudziesięciu lat ubiegłego stulecia.

Sen w *Samaelu w niebie* powraca raz jeszcze. Szatan, wykładając Ostatniemu naturę swojego snu, w którym zanurzony jest człowiek, pokazuje marzenie senne jako proces odsłaniania, demaskowania. Demaskacja jako narzędzie poznania ustanawia „odwrotny porządek", zdążający zgodnie z zamiarem i celem ducha przeczenia. Człowiek nie zdaje sobie sprawy, „jak daleko" zaszły poszukiwania szatańskie, „daleko od..." – Szatan urywa w momencie, w którym należałoby wymienić imię Boga. Ta odległość, której Samael nie określa, unikając nazwania absolutnego punktu odniesienia, daje się odczytać jako miara upadku Szatana i połączonego w tym egzystencjalnym śnie człowieka. Ostatni w chwili wyzwolenia się z tej sytuacji nazwie Samaela „pasterzem snów, odwrotnym mistrzem obudzeń" (*Bw*, s.432) , a zarazem swym „bratem starszym". Zanim to jednak na krótko przed końcem świata nastąpi, w bojańskiej eschatologii musi dokonać się uzgodnienie stanowisk, umożliwiające powrót do pierwotnego stanu stworzenia.

Szatan jako Czerwona Gwiazda wiele ma o sobie do powiedzenia w historii Vincenzowskiej. Wciągając Ostatniego i innych ludzi do swego snu, wciskając się „między granice światów, w szczeliny i nory" przypomina węża. „Za to nazwano mnie wężem" – mówi o sobie (*Bw*, s. 415). „Nazywanie" nie znaczy jednak *bycia*, wąż nie zawsze oznacza Szatana[16]. Przede wszystkim związany jest z *upadkiem*, ten zaś odnosi się do stworzenia.

Czerwona Gwiazda – spowiadając się człowiekowi i szukając wciąż usprawiedliwienia dla swojej sytuacji wspomina:

> Niegdyś wzbiłem się ku zorzy przedczasów, by odzyskać jedyność, którą przyrzekła mi chwila narodzin. Uciekałem ku źródłom od Jego imienia. Nadzieja rozsadzała mnie potwornie, a spadałem odwrotnie. I nadal imię jego dławiło mnie pępowiną. Chcąc zerwać je, wciąż szarpiąc, wlokłem za sobą poprzez światy to brzemię, ten łańcuch nieskończony. W ucieczce wydłużałem się w strzałę giętką a nieugiętą, by przeszyć przestwór. Przestwór zamykał się.
>
> *Bw*, s. 415.

Upadek to oderwanie się od Boga, stan ucieczki – oddalanie się. Jest to ucieczka nadaremna i nieskuteczna, jednakże trwa nieustannie, przyczyniając się do upadku ludzi, wciągniętych w jej proces. Diabeł, nawet jako jedyna „rzeczywistość zła", nie istnieje samodzielnie, lecz w opozycji do Boga, jako rezultat upadku i boskie narzędzie zarazem. Ta dwoistość jego natury jest przyczyną nieustannego dyskursu, toczo-

[16] W *Ewangelii Filipa* (z tekstów z Nag Hammadi) Samael zamienia się w węża, tradycja rabiniczna utożsamia go z wężem kuszącym Ewę. Ale w *Księdze Hioba* (1,2) po hebrajsku oznacza „przeciwnika" i jest imieniem zagadkowego ducha, działającego z rozkazu Boga, wrogiem człowieka raczej, niż Stwórcy. W *Nowym Testamencie* jest i przeciwnikiem Boga, i wykonawcą Jego woli, a jako oskarżyciel – przeciwnikiem człowieka.

nego między samoświadomością szatańską a człowiekiem. Spór ten, w którym Samael nieustannie powraca do zdarzeń z przeszłości swojej i ludzkiej, sprowadzić można do problemu zła, który zostaje rozpięty między przyczyną sprawczą a przyczyną celową stworzenia i w nieustannie podkreślanym wymiarze eschatologicznym[17]. Upadek jest z szatańskiego punktu widzenia centralnym punktem, od którego wszystko, a zwłaszcza jego odniesienie do człowieka, bierze swój początek. Upadek łączy się z pierwotnym aktem kreacji, chaos i ciemność to rzeczy dialektycznie wcielone w stworzenie, co odczytać się daje z *Księgi Hioba*[18]. Szatan w ujęciu Vincenza jest tak właśnie skonstruowany, przy czym jego istnienie charakteryzuje nie tylko ucieczka (sprzeciw) od Boga, ale stałe próby uczynienia człowieka wspólnikiem tego procesu. Upadek jest figurą Wygnania, najpierw (zbuntowanego) anioła, potem (grzesznego) człowieka.

Patrząc na *diabolein*, źródłosłów słowa „diabeł" w językach europejskich, zwróćmy uwagę, że sensowi greckiego słowa *rozdzielać* można przypisać dwojakie znaczenie. Jest on istotnie *rozdzielony* – oddzielony od Boga, a jednocześnie jest *rozdzielającym*, tym, który stworzenie usiłuje oddzielić od Stwórcy. Mistyczną interpretacją Upadku-Wygnania (a także Odkupienia) jest kabała luriańska, będąca nader ważkim źródłem chasydyzmu, którego *Samael w niebie* okazuje się niekanoniczną wykładnią[19].

Imiona, jakimi szatan określany jest w tekście Vincenzowskim, wskazują na jego, w pewnym zakresie zmienną i wieloraką, naturę. Najważniejsze z szatańskich imion – *Samael* – znaczy dosłownie „trucizna Boga" i to nazwanie przywołane jest już w tytule „rękopisu bojańskiego". Połączenie tego określenia z umiejscowieniem go *w niebie* ma sens wynikający z rozwoju sytuacji, która prowadzi do oddzielenia *Sam* od *El*, czyli oczyszczenia imienia, a przede wszystkim postaci od składnika negatywnego i, w rezultacie, przywrócenia upadłego ducha do pierwotnego stanu. Oddzielenie pierwiastków wyrażone zostaje poetycką frazą o odpadnięciu trucizny (*Sam*), gdy pozostanie cząstka imienia *El*, czyli pierwiastek boski.

Zagęszczenie metaforyczne pojawiające się w opisywaniu postaci Samaela bierze się stąd, że przedstawiany jest on w sposób bezosobowy. Poza pewnymi momentami, kiedy określa się go choćby jako Nauczyciela, jawi się w formie „bezpostaciowej", na przykład Czerwonej Gwiazdy. Bezpostaciowość nie czyni z Samaela Boga, choć potrafi on boskie cechy zawłaszczyć. Fałszerstwo zawsze wychodzi na jaw, jak w historii posągu złotego cielca, przez który, wedle pewnych interpretacji, przemawiać miał Samael[20]. Oznaczałoby to nie tylko, że posąg był fałszywym bogiem, lecz również zakulisowego mówcę, czyli Samaela, demaskuje jako bóstwo fałszywe. Zastanawiające jest ambiwalentne traktowanie Samaela (jak w ludowych legendach żydowskich, gdzie czasem jest złym, a czasem dobrym aniołem), pozbawienie go demonicznych atrybutów. Chwilami odnosi się wrażenie, że ten Vincenzowski szatan raczej się myli, oszukując sam siebie, niż świadomie kłamie. W literaturze rabinicznej podkreśla się jego rolę przywódcy wszystkich szatanów. W *Talmudzie* jest aniołem –

---

[17] Por. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury*, Lublin 1997, s. 150.

[18] O takiej interpretacji pisze np. N. Frye, *Wielki kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, wstęp M.P. Markowski, Bydgoszcz 1998.

[19] O kabale Lurii jako „wielkim micie wygnania" pisze G. Scholem, *Mistycyzm żydowski*..., s. 351.

[20] Por. G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 198.

oskarżycielem Izraela, w *Zoharze* aniołem śmierci, rabbi Eliezer utożsamia go z wężem kuszącym Ewę[21].

U Vincenza Samael ukazany zostaje jako ciało kosmiczne:

> I wówczas przepaście czarne zakotłowały strasznym pluskiem, coś jak ryba ogromna, ciemnościami przywalona, dźwignęła się z nich. Czerwony węglik u czoła. Zbliża się powoli pająk czarny, oświecony wysnutymi z siebie sieciami żaru, gwiaździstą pajęczyną: Czerwona Gwiazda.
>
> *Bw*, s. 409

Ten opis pochodzi od narratora. Natomiast z perspektywy Ostatniego, Szatan będzie przede wszystkim rabbim Samaelem, o czym za chwilę. Na razie przyjrzyjmy się wyglądowi Czerwonej Gwiazdy, mamy tu osobliwy jej opis. Ma on za tło obraz kosmosu przekształcającego się po końcu świata. Skupienie ciemności człowiek komentuje jako miejsce paradoksalnego wchłonięcia najsilniejszego, „najtęższego" światła. Nie widać go wprawdzie, ale właśnie stamtąd wynurzy się Czerwona Gwiazda[22]. Zarazem określenie szatana mianem gwiazdy przypomina o ciałach niebieskich, będących bytami obdarzonymi cechami żywych istot, posiadającymi imiona nadane przez Boga, jak w psalmach („Który liczy mnóstwo gwiazd i im wszystkim imiona daje", *Psalm 146,* 4, w tłumaczeniu J. Wujka lub „On liczy ilość gwiazd / Każdą imieniem woła", w *Biblii hebrajskiej Psalm 147*). Głównym tematem *Księgi Henocha etiopskiej* jest upadek aniołów. Czytamy tam:

> Ujrzałem tam straszną rzecz – siedem gwiazd podobnych do wielkich płonących gór. Kiedy o nie zapytałem anioł powiedział mi: To jest miejsce krańca nieba i ziemi. To jest więzienie gwiazd nieba i zastępów niebieskich. Gwiazdy, które cwałują na ogniu, to te, które przekroczyły przykazanie Pana od początku ich powstania, albowiem nie wyszły w swoich czasach. [Pan] rozgniewał się na nie, związał je aż do czasu dopełnienia się ich grzechu w określonym czasie[23].

Tradycja biblijna, pozabiblijna i rabiniczna nieraz przedstawia anioły w postaci gwiazd. W apokryficznej *Księdze snów* powstanie zła zilustrowano obrazem spadającej z nieba gwiazdy, pasącej się następnie pomiędzy młodymi bykami, których czerń i biel interpretuje się jako wyraz konfliktu dobra i zła[24].

Określenia kolorystyczne ustawione zostają w opozycji ciemności i światła. Z jednej strony „przepaście czarne", „czarność zgęstniała jak przestwór węgla", „tęga czarność", ciemność, z drugiej zaś „resztki światła", „bańki światła", „najtęższe światło wessane". Analogicznie Samael ujawnia cechy przeciwstawne – „czarnego pająka", ale jednocześnie „Czerwonej Gwiazdy". Jego domeną wydaje się przestwór przypominający morze: w dole rozciąga się otchłań, w której światła biegną „jak bańki powietrza z gardeł topielców". Przepaście zakotłowały się (jak woda), rozlega się „straszny plusk", wreszcie pojawia się „coś jak ryba". Metaforyka taka pełni w opisie wyłącznie funkcje obrazujące, przejęta być może z wątków folkloru żydowskiego. Kolor „Czerwonej Gwiazdy" to symbol infernalny, ale wśród aluzji *Samaela w niebie*

[21] Por. hasło *Samael* w: G. Davidson, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 1998 oraz stosowne hasła w: J. Collin de Plancy, *Słownik wiedzy tajemnej*, tłum. M. Karpowicz, Warszawa 1993.

[22] Obraz ten pozostaje w zgodności ze znaczeniem słowa „Lucyfer", to znaczy Światło Niosący.

[23] *Księga Henocha etiopska*, tłum. R. Rubinkiewicz, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstępy R. Rubinkiewicz, Warszawa 2000, s. 150.

[24] Por. S. Jędrzejewski – *U korzeni zła. Rdz. 1 – 11 w interpretacji apokaliptyki żydowskiej*, Lublin 1997, s. 105.

odnoszących się do współczesnej myśli filozoficzno-religijnej oraz historii schyłku XIX i początku XX wieku można dostrzec aluzje do kwestii politycznych[25].

Podobnie z porównaniem Samaela do czarnego pająka, z żarzącym się czerwono węgielkiem u czoła, oplecionego „sieciami żaru", „gwiaździstą pajęczyną", wreszcie – z przedstawieniem Szatana jako Czerwonej Gwiazdy. Takie bardzo obrazowe przedstawienie nasuwa szereg analogii. Czerwony węgielek u czoła kojarzy się z filakterium.

Powoli, drążąc tunel, posuwa się strażnik – kret.
Z małą czerwoną latarką przypiętą na czole.
Dotyka ciał pogrzebanych, liczy, przedziera się dalej,
Rozróżnia ludzki popiół po tęczującym oparze,
Popiół każdego człowieka po innej barwie tęczy.

To jeden z najgłośniejszych wierszy Czesława Miłosza – *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* z cyklu *Głosy biednych ludzi*. I dalej:

Boję się, tak się boję strażnika – kreta.
Jego powieka obrzmiała jak u patriarchy,
Który siadywał dużo w blasku świec
Czytając wielką księgę gatunku.

Osobliwość tego strażnika-kreta nie zostaje rozszyfrowana. „Nie wiem, kim jest strażnik-kret. Wiersz jest po prostu obrazem ziemi pełnej prochów"26. Brak odpowiedzi zostaje zastąpiony objaśnieniem poety co do miejsca, w którym porusza się strażnik-kret, patriarcha. To przestrzeń eschatologiczna – Niebo, Piekło, Szeol, Hades, tak jak to sobie wyobrażają ludzie. Przestrzeń taką tworzy również sceneria *Samaela w niebie*. Mówiąc słowami Miłosza, patriarchą i strażnikiem – kretem drążącym tym razem dzieje i wszechświat jest Szatan – odwieczny świadek, uczestnik, przeciwnik i ofiara, którego pamięć stanowi rezerwuar historii.

I jeszcze jedno odwołanie ikonograficzne. Czerwona Gwiazda osnuta sieciami i pajęczyną żaru przypomina teleskopowe zdjęcia przedstawiające obiekty kosmiczne. Mgławica Kraba na współczesnych fotografiach astronomicznych wygląda tak właśnie, jak plątanina nitek czerwonego światła. Obraz taki można przywołać, pamiętając o okolicznościach powstawania Barwinkowego wianka jako dzieła całkowicie współczesnego[27].

Powróćmy do drugiego, obok Czerwonej Gwiazdy, nazwania, jakie człowiek nadaje szatanowi:

witajcie rabbi Samael, chcę mówić Czerwona Gwiazdo. Pokój z wami. [...] Nauczycielu [...] dopełniliście, czego nikt nie próbował, nauczyliście mnie raz na zawsze, że sterczeć na miejscu to mało [...]
Bw, s. 410

---

[25] Por. M. Ołdakowska-Kuflowa – *Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury*, s. 149. O przeciwstawnym blaskowi Czerwonej Gwiazdy świetle boskim por. P. Nowaczyński – *„Powrót Samaela" czyli o Bogu, wolności i złu – po chasydzku i nie tylko*, w: *Mądrość Vincenza*, Lublin 2003, s. 146–147.

[26] Wypowiedź poety w: E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Nowy Jork 1983, s. 64. Obok *Campo di Fiori* będzie Vincenz cytował fragment o strażniku-krecie z *Biednego chrześcijanina...* w pochodzącej z roku 1952 recenzji książki Manesa Sperbera *Ou'une larme dans l'Ocean*. Mogłoby to dowodzić asocjacji między wierszem Miłosza a obrazowaniem *Samaela w niebie*.

[27] Podobnie miejsca najbardziej czarne, które „wessały" światło przywodzą na myśl tzw. czarne dziury, powstałe w wyniku ewolucji gwiazd i pochłaniające światło na skutek działania potężnego pola grawitacyjnego.

Diabeł jako nauczyciel wydaje się pomysłem ryzykownym. Dosłownie bowiem znaczyłoby to nie tylko podporządkowanie człowieka sprzeczne z dogmatami, ale wręcz podważałoby sens stworzenia, wygnania z raju z wszystkimi jego konsekwencjami, może nawet pod znakiem zapytania stawiałoby zbawienie. Ostatni jednakże nieustannie i z szacunkiem określa Szatana mianem nauczyciela, a w trakcie ich rozmowy stale powraca motyw nauczania, przekazywania wiedzy. Stoi to w pozornej, jak zobaczymy, sprzeczności z tym wątkiem, w którym człowiek ukazany jest w postaci bytu zaplątanego w sen Szatana, wiodący na manowce, oszukańczy. Powiedzieliśmy bowiem, że sen, w którym pogrążony jest człowiek śniony przez Szatana, jest raczej koniecznością zmuszającą człowieka do działania, aby wyrwać się z władzy cudzego snu. Dążenie ludzkie przeciwstawne jest działaniu szatańskiemu, tak jak szatańskie Bogu. W rezultacie stanowisko człowieka zostaje obronione, wbrew woli Szatana, jako prowadzące do Absolutu, przeciwnik zaś chcąc nie chcąc pełni rolę, jaka wynika z boskiego planu. Można powiedzieć też, że kuszenie człowieka będące przejawem relacji mistrz – uczeń działa i w przeciwnym kierunku. Samael jest kuszony przez człowieka, pytanie czy nie jest przypadkiem błędem Pana zmuszanie ducha do wyjaśnień, stanowiących dlań dialektyczną pułapkę. Odpowiadając uczniowi, odpowiada i sobie, wyjaśniając wątpliwości, z których chyba zdał sobie sprawę w obecności innego i pod jego wpływem. Ostatni – reprezentując przy tym pokorę i wiarę, nadzieję i pewność, litość i miłość, wszystkie będące pochodnymi relacji człowieka wobec Boga, pozornie broniąc jedynie siebie – zmierza do oczyszczenia Szatana.

Tuż przed „zniknięciem w świetle" Samaela pojawia się raz jeszcze, bardzo wyraziście podkreślone, jego pejoratywne określenie. Wygłaszając swoją ostatnią mowę, przed powrotem do Jedni, przypomina, jak nazywali go ci, którzy przezeń pragnęli usprawiedliwić istnienie zła.

> »Wszystkiemu winien on – Wąż!« Tych, którzy mnie, przeczącego syna Światła, przezywali Diabłem, Czartem, Belzebubem, Płazem, i któż by to wszystko zliczył, prorokując, że nikt inny, tylko właśnie człowiek nadepnie mnie stopą jak węża [...]
>
> *Bw*, s. 434

Wedle legend żydowskich – odnoszonych do *Księgi Rodzaju* – po grzechu pierworodnym ukarany został wąż. Był on najwspanialszym ze zwierząt – przypominał człowieka, chodził w pozycji pionowej, na dwóch nogach. Posiadał wyjątkowy umysł, który przywiódł go do chęci sprowadzenia śmierci na człowieka. Ukarano go odcięciem kończyn[28].

Wyliczono tu niektóre z licznych określeń szatana, wszystkie przypisywane mu przez ludzi. Natomiast sam siebie uznaje Samael za „przeczącego syna Światła", kogoś najdalszego od miana „węża" czy „płaza". Po tym wyliczeniu zaś ponownie wraca w tekście motyw nauczyciela, jakim jest „brat starszy, który od młodszego uczy się najnowszych objawień za to, że go kiedyś uczył abecadła" (*Bw*, s. 434). Jest to bardzo ważne stwierdzenie. Akt Stworzenia jest zarazem objawieniem się Boga na początku tego, co odtąd będzie. Przedwieczny objawia się następnie w każdej kreacji – zrazu Samaela, później człowieka. Ci zaś z kolei objawiają się sobie wzajemnie, jednakże nie w akcie stwórczym, lecz w momencie spotkania.

[28] Por. L. Ginzberg – *Legendy żydowskie. Księga Rodzaju*, tłum. J. Jarniewicz, Warszawa 1977, s. 64 i n.

Jak wynika z ostatnich słów Samaela, wyjawiających też sens jego istnienia, rolą przezeń spełnianą jest „pochłonięcie wszystkiej czerni bluźnierstw", przejęcie i niejako anihilacja tego, co ludzkość wytworzyła, sprzeciwiając się Stwórcy. Ten zaś – to słowa włożone w usta Szatana – „nie potrzebuje usprawiedliwienia". Także wobec zarzutu stworzenia i zgody na zło, które niepojęte dla ludzi jest jednak częścią boskich planów.

W dyskusji z człowiekiem o to, kto jest „ostatni", szatan decyduje się na wyjaśnienie „dlaczego naprawdę" jest nim on sam:

> Po prostu mówiąc chciałem zgruntować bezdeń: czy *ktoś* może być samotny, to znaczy czymkolwiek bez Pana. [...] udowadniałem, że nie ma sprawiedliwości, bo nie ma sprawiedliwych, bo każda gwiazda sama dla siebie w ciemnościach, wszelkie światło ucieka od światła, w ciemnościach tonie i przepada, po prostu wszystko się rozlatuje. *Bw,* s. 415

Mamy więc wizję świata wypełnionego przez oddalające się od siebie byty poszczególne. Szatan uważa to za niesprawiedliwe. Można uznać, że w jego ustach „niesprawiedliwe" znaczy tyle co złe, i że w ten sposób próbuje znaleźć argument przeciwko teodycei. Skoro samotność jest złem, a wszystko istnieje osobno, skoro wszelkie całości muszą być wyodrębnione, wydaje mu się, że odkrywa źródło zła w świecie, zło zaś stanowi jego immanentny składnik i przy świecie tak stworzonym musi istnieć. Przeciwko teodycei Samael postuluje monadologię z jej oczywistym, w odniesieniu do bytów posiadających świadomość, tragizmem. Reb Ostatni zadaje jednak w najprostszej formie pytanie najbardziej tutaj fundamentalne: „A Pan?" Szatan zmuszony jest odpowiedzieć, nie ograniczając dyskursu do argumentów przedstawianych z jednego wyłącznie punktu widzenia. Pan:

> – Sypał rozrzutnie światłem, tylko nie w moją stronę. I co tu mówić, toczył morza światła, ciskał je w ciemność [...]. A udowadniał mi wciąż coś najgorszego, a teraz pod koniec świata dokumentnie, że nawet ja, ja sam nie jestem samotny. *Bw*, s. 415

Czy cokolwiek może istnieć *poza* Stwórcą, czy jest ktoś, kto mógłby znaleźć miejsce wyizolowane, stworzyć sytuację wyodrębnienia, skoro, pomimo buntu i rozpaczliwej próby ucieczki „od Jego imienia", nawet Samael nie pozostaje samotny wobec boskiego wszechistnienia. Próba „odzyskania jedyności" okazuje się nadaremna, nie pozostaje sam nawet we śnie, imię Boga łączy Szatana ze Stwórcą przez całe jego istnienie, będące ciągłą ucieczką. Uciekając wszystko jedno w jakie otchłanie, znajduje się w sytuacji oddalania *od* kogoś, działanie to zatem staje się absurdalne i potwierdza jedynie wieczną, boską obecność[29].

Do problematyki zła wypadnie jeszcze powrócić, natomiast ten fragment dialogu ducha i człowieka staje się najbardziej podstawowym przez to właśnie, że ukazuje istotę bytu jako w gruncie rzeczy identyczną i dla zbuntowanego, potężnego szatana, i dla pokornego człowieka, i dla całego stworzonego świata, na który składają się wszystkie jego różnorodne elementy. Zasada każdego bytu odniesiona do Absolutu ujawnia ów

[29] Zauważa M. Ołdakowska-Kuflowa, że Samael grzeszy pragnieniem bycia Bogiem (podobnie ukazuje to *Księga Rodzaju*, 3, 5). Nie mogąc tego dokonać, próbuje znaleźć miejsce, w którym mógłby istnieć poza Stwórcą, co jest niemożliwością, bowiem Bóg, jak w *Psalmie* 139, rozpościera się wszędzie, por. M. Ołdakowska-Kuflowa – *Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury*, s. 155, a także rozdział *Eschatologia*, tamże. Tę postawę szatana można interpretować jako działanie skierowane ku samemu sobie, będące jednocześnie oderwaniem się od jedności z Bogiem i próbą utworzenia centrum świata w sobie i dla siebie, por. R. Steiner – *Inkarnacje Lucyfera i Arymana*, w: *Duchowi przewodnicy człowieka*, Gdynia 1994.

byt jako stworzony, a tym samym dzieło zawsze od Boga zależne. Stwórca widzi całość, natomiast domeną szatana jest, co sam przed Ostatnim wyjawił, szczegół, część, fragment całości, wyodrębniony z niej byt, postrzegany przez niego jako byt indywidualny. Siebie samego również pragnie w tej formie postrzegać, co więcej – pragnie istnieć jako byt osobny. Boska całość to **po/łączenie** – ***symbolon***, szatańska ułamkowość, fragmentaryczność to **roz/różnienie (roz/dzielenie)** – ***diabolon***.

Rzeczą wysoce dla teozofii tajemniczą jest stworzenie świata jako uzewnętrznienie Boga. Bóg-światło promieniujące do wewnątrz uzewnętrznia się, wybucha, przekształcając *En-Sof*-absolutną Pełnię w Nicość, w Nic określane przez kabalistów jako pierwsza *sefira*, „najwyższa korona" Boga[30]. Owo „Nic" prześwituje przez luki w tym, co stworzone. Każda zmiana stanu kosmicznego jest mistycznym przekroczeniem Nicości. Kabaliści zwrócili uwagę na to, że hebrajskie „nic" (*'ajin*) ma spółgłoski identyczne ze słowem „ja" (*'ani*). Boskie „Ja" jest ostatnim szczeblem *sefirot*, na którym Bóg mieszczący w sobie wszystkie szczeble objawia się swemu stworzeniu. W tym procesie, powiada Scholem, mistyka łączy się z dialektyką[31]. Boskie „Nic" jest specyficznego rodzaju paradoksem w sytuacji, gdy nicość określa zwykle przeciwieństwo Tego, który Jest. Odejście człowieka od *Niego* jest równoznaczne z pójściem ku *niczemu*[32]. Ludzie, próbując przebłagać Samaela ogłaszają wówczas...

> że *Nic* jest panem przedwiecznym, zatem litery Alef, skupione w imieniu *nic* mają unicestwić wszystkie litery Beth. Założyli Talmudy największe [...] celem wyśledzenia wszystkich Beth, przerobili lasy na biblioteki. Porwane nabożeństwem przez *Nic*, naukę o *Nic*, pokorą wobec *Nic* litery Beth z całej ziemi dopomagały gorliwie, śledziły same siebie, zgłaszały się, ustawiały się same do gruntownego wytępienia. *Bw*, s. 424 - 425

Ludzkość wprowadza kult Szatana, a ponieważ ten milczy i nie odpowiada na pytania i prośby, próbuje go pokonać, aby wskrzesić zapomnianego już Boga. „Ogłoszeniem drugiego Nic Panem" staje się powołanie Przeciwszatana i uznanie kolejnej litery – Gimel za znoszącą szatańskie Alef. Wobec nieustannego milczenia Szatana dochodzi do kolejnych zaprzeczeń, nihilizmu i całkowitej degrengolady ludzkości i jej zezwierzęcenia (niczym w przypadku zniewolonych ludzi w *Syrojidach*). Całe to wyobrażenie historii postrzegamy jako sprowokowane przede wszystkim przez Szatana, choć nie bez udziału ludzi. Bóg jednak, od którego oddalili się w ten sposób jeszcze bardziej, *istnieje* nadal, przynajmniej wobec Samaela. Działalność szatańska rozgrywa się na płaszczyźnie historii ludzkiej, ale odnosi się także do transcendentnej wieczności Absolutu, o czym Szatan, w przeciwieństwie do człowieka nie zapomina nigdy. Inaczej mówiąc, Bóg staje się nicością, nie dla Samaela wszakże, lecz dla ludzi, w innym oczywiście sensie niż ten, który oznacza Boga ukrytego, objawiającego się w swym niewidzialnym bycie. Takiemu boskiemu „Nic" należałoby chyba przeciwstawić Samaela, skarżącego się, że jest „Bez miejsca, rozdarty między wszędzie i nigdzie" (*Bw*, s. 415), uciekający „ku zorzy przedczasów" w daremnym usiłowaniu odzyskania przyrzeczonej w chwili narodzin „jedyności" ze stworzeniem, niczym wąż wciskający się „między granice światów".

[30] Referuje to S. Stabro w artykule *Chasydzki świat Stanisława Vincenza*, „Ruch Literacki" 2004, z. 1.
[31] G. Scholem – *Mistycyzm żydowski...*, s.271.
[32] C. Tresmontant – *Esej o myśli hebrajskiej*, tłum. M. Tarnowska, wstęp A. Żak, Kraków 1996, s. 61 i n. Por. też G. Scholem – *Stworzenie z niczego i autoredukcja Boga*, w: *Judaizm. Parę głównych pojęć*, tłum. J. Zychowicz, przedmowa M. Galas, Kraków 1991.

To rozpaczliwe miotanie się pośród Świateł, Sfer, Wysp, Tronów musi pozostać bezcelowe, bowiem, jak uczy kabała, nie należy „rozprawiać o tym, co »w górze« lub »na dole«", trzeba przejrzeć punkt, w którym samemu się znajduje, ponieważ wszystkie światy „są niczym innym jak tylko imionami kreślonymi na papierze przez Istotę Boga"[33]. Bóg jest wszędzie, jednakże Ostatni i Samael, znajdując się w określonym miejscu, stanowią centrum dla siebie, choć nie w stosunku do świata. Trudno więc określić, w jakiej jego części znajduje się centrum ludzkie i szatańskie (gdy tymczasem centrum boskie, zgodnie ze średniowieczną maksymą, jest wszędzie, a granice nigdzie), nie sposób orzekać, gdzie jest „góra", gdzie „dół", bo w tej sytuacji rzeczowniki te tracą swoje znaczenie. Aby trafić w górę, trzeba iść w dół, zgodnie z zasadą odwrotności bowiem, według *Midraszu Tehilim*, w komentarzu do *Psalmu 45*, 3, odkupienie nastąpi w momencie upadku na stopień najniższy[34]. Ale właśnie od wszechobecnego Boga Samael usiłując określić swoje „ja" próbuje się wcześniej oderwać. W swoją działalność wciąga Samael człowieka, sugerując ludziom, że „człowiek" jest wszystkim, że stanowi wyłączność. Prawa człowieka, pojmowane zgodnie z szatańskim zamysłem, prowadzą do absolutyzacji ludzi wobec ludzi, a także wobec całej ziemi i nieba. W rezultacie metafizycznej anarchii ogłoszony zostaje nihilistyczny pogląd, że panem przedwiecznym jest „*Nic*", a *quasi*-kabalistyczna gnoseologia usiłuje to udowodnić. Od absolutyzacji człowieka droga wiedzie do jego nihilizacji, przez co ta herezja ludzkości zdaje się powielać dzieje Samaelowej rewolty[35].

Pytanie o naturę Samaela jest zarazem kluczem do teodycei jako pytanie o naturę zła. Ponieważ apokalipsę Samaela, jego powrót do Boga interpretuje się jako odwrócenie początku (stworzenie nie anioła wszakże, lecz anielskiego upadku), przeto koniec jawi się jako zniesienie zła. W wersji Vincenzowskiej, jak wspomniano, jad szatana „stopi się", analogicznie do koncepcji kabalistycznej, w której usunięcie z imienia *Samael* litery *m* (oznaczającej hebrajskie *mawet* – śmierć) spowoduje przekształcenie go w *Saael* – jedno z tajemnych imion Boga[36]. Dopóki jednak zakończenie się nie dokona, Samael jako zło osobowe skupia w sobie problem pochodzenia i roli zła w świecie stworzonym.

Vincenzowski szatan oskarża, przepełniony na przemian buntem i żalem, gniewem i skruchą artykułowanym przed obliczem Boga i wobec człowieka. Tradycja szatana – oskarżyciela wyrażona jest nie tylko w poświęconej poszukiwaniu sensu cierpienia *Księdze Hioba*. Także Baal Szem Tow w jednym z nielicznych zachowanych pism opisuje widzenie, w którym ujrzeć miał Samaela jako oskarżyciela gubiącego liczne dusze ludzkie[37]. Mistyk objawia powody, dla których odwleka się zba-

---

[33] Por. G. Scholem – *Dziesięć ahistorycznych tez o kabale*, tłum. X. Dolińska, A. Lipszyc, „Literatura na Świecie" 1997, nr 7, s. 242 oraz komentarz A. Lipszyca – *Filolog we mgle*, tamże, zwł. s. 248.

[34] Por. G. Scholem – *O rozumieniu idei mesjańskiej*, w: tenże *Judaizm*..., s. 168 i 208, przypis 8.

[35] Taka sytuacja, łącząca się u Vincenza ze sprzeciwem ludzi wobec zła, daje się, zgodnie z pewnymi aluzjami, odnieść do Nietzschego. Wolno również nakreślić szerszy kontekst, obejmujący dzieje takiego sprzeciwu rozciągającego się od zwątpienia i beznadziejności po bunt. Problem ten pojawiający się wraz z oświeceniową nowoczesnością przedstawia ostatnio książka B. Baczki – *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, tłum. J. Niecikowski i M. Kowalska, Warszawa 2002.

[36] Por. P. Nowaczyński – *„Powrót Samaela", czyli o Bogu, wolności i złu*... s. 141. Pomysł będący podstawą *Samaela w niebie* występuje też w *Bałagułach*, aluzyjnie zaś w *Powrocie Samaela*.

[37] O liście Baal Szem Towa zawierającym opis wizji por. A. Unterman – *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Łódź 1989, s. 134.

wienie świata. Oto u stóp Pana, wśród „wstępujących książąt", dostrzega Samaela, którego pyta (jak wynika z analizy tekstu) o ofiary oskarżenia w Zasławiu o mord rytualny, w roku 1747, szatan zaś odpowiada, że uczynił to „dla dobra całego Izraela"[38].

Zastanawiająca jest ta wybuchająca oskarżeniami zazdrość Samaela o człowieka. „Oskarżyciel" i „przeciwnik" z *Księgi Hioba* uznawany był później za istotę upadłą w wyniku odmowy złożenia hołdu Adamowi; tu krył się początek klęsk szatana. Interpretacja taka powraca wielokrotnie, na przykład w *Księdze Henocha słowiańskiej* bohater spotyka potępionych aniołów, ukaranych za bunt przeciwko Bogu, bunt Szatana zaś bierze się ze sprzeciwu wobec stworzenia świata podporządkowanego Adamowi. W *Księdze Blasku – Sefer ha Zohar,* kabalistycznym apokryfie zredagowanym w wieku XIII, a obejmującym przekazy mistyczne z różnych stuleci, czytamy, że Samael, którego władza opiera się na zabijaniu, odmawia przyjęcia Prawa, ponieważ napisano tam „Nie zabijaj!"[39]. Wprawdzie to Samael i w *Zoharze,* i w bojańskim rękopisie pierworodny syn Pana powinien Prawo otrzymać, proponuje jednak przekazanie go Żydom. Aby je przyjęli, postanawia Izraelitów przekupić. Samael „zgarnął z siebie światło, jakim był osnuty i dał je Świętemu [...] aby On przekazał je Izraelowi"[40]. Historia ta nie tylko odsłania wspólny dla kabalistyki i chasydyzmu motyw narodzin dobra ze zła, ale ukazuje również w obrębie analogicznego obrazowania (zgarnianie snującego się światła, o którym kiedy indziej mówi się, że jest ono cieniem Boga) identyczność *Księgi Blasku* z „domniemanym bojańskim rękopisem".

Od momentu buntu Szatan okazał się sprzecznością wobec Boga i stał się negacją wobec bytu. Nie sposób się z nim w gruncie rzeczy porozumieć i Bóg jedynie może tego dokonać, przebaczając mu. Dobro pochodzące ze zła, dobro jako nieskuteczność zaprzeczenia jest powodem powracających nieustannie skarg Samaela, formułowanych wobec człowieczego słuchacza, reb Ostatniego. Ale w tych skargach kryje się cień nadziei pozwalający wiązać *koniec* z *przebaczeniem*. Do tego wyrazu łaski prowadzić będzie Samael – czysta negacja w dialektycznym procesie poszukiwania, mistycznym pragnieniu znalezienia odpowiedzi na wątpliwości, na zagadkę samodzielnego bytu, na błędy istnienia „na własny rachunek" wyrażane w chasydzkiej dialektyce „odwrotności", w logice „de/maskowania", w polemice o status „ostatniego". Samael na początku wypowiedział pierwsze „nie", stając się negacją – wszystko to wobec Najwyższego. Musi zatem stać się ostatnim, aby mieć możliwość wypowiedzenia ostatniego „tak", będącego nie *kolejnym*, lecz *ostatecznym* w dziejach, paradoksalnie prowadzącym do *boskiego* finału.

Tym samym zostaje również zdefiniowany szatan, pierwiastek niezbędny w boskich planach, stworzony, a zatem zaprojektowany jako byt posiadający również i koniec, ograniczony czasowo, w przeciwieństwie do boskiej wieczności. Jego rola nosiciela i wyraziciela zła także okazuje się siłą rzeczy ograniczona, trwa nie wcześniej i nie później, jak tylko od Początku, do Końca. Z sytuacją apokaliptyczną, gdy

---

[38] Por. J. Doktór – *Początki chasydyzmu polskiego*, Wrocław 2004, s. 150 – 153. W liście mowa jest także o tym, że wszyscy, nie tylko żydzi, będą uczestnikami zbawienia, włącznie z *kelipot* (skorupami), które w kabalistycznych kosmogoniach symbolizują siły przeciwstawiające się Bogu i zbawieniu, por. też J. Doktór – *Mesjańskie widzenie Beszta; przyczynek do dyskusji na temat stosunku Baal Szem Towa do sabbataizmu*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" nr 196, 2000.

[39] Prawo to u Vincenza wyraża jednoznacznie opowieść o biedaku Jekelym.

[40] *Opowieści Zoharu*, tłum. i oprac. I. Kania, Kraków 1988, s. 139.

ostatni będzie pierwszym, gdy ciemność ukrywa w sobie światło, a góra jest dołem, koresponduje antytetyczna natura Czerwonej Gwiazdy, która wzdychając lodowym wiewem roznieca żar. Tego rodzaju oksymoroniczna metaforyka i antynomiczne struktury dialogu szatana i człowieka nieustannie podkreślają wymiar świata dualistycznego, paradoksalny w tym sensie, że wartości przeciwstawne okazują się wcieleniami identyczności, gdzie przeczenie zweryfikowane zostaje jako potwierdzenie, a zło i dobro dają się sprowadzić do pozytywnej jedności absolutnej.

Temu wszystkiemu, co rozgrywa się pomiędzy szatanem a człowiekiem, towarzyszy równocześnie zawiść wobec człowieka, któremu udało się nie oddalić od Boga oraz tęsknota i lęk wobec Boga. Samael nie wymawia imienia Pana, zawieszenie jego wypowiedzi w odpowiadających świętości miejscach sygnalizowane jest w tekście odpowiadającymi pauzie myślnikiem lub trzykropkiem; „daleko od...", „zdaliście się na...", „bo bez tego –", „gdyby mój blask zaczął się pomnażać, naruszać –", „ryby [...] z przepastnej głębi, ale –", „wyrywam się przecie z siebie ku..." Dopiero w pewnym momencie, wobec zbliżającego się Sądu szatan zaczyna wymawiać imię Pana.

Spór między Samaelem a człowiekiem o stanowisko, a co za tym idzie również rolę „ostatniego", rozgrywa się w związku z Sądem oraz końcem świata. Lucyfer uważa, że w tym momencie jemu „żadne miejsce w niebie się nie należy, a jeśli jakie to ostatnie". Dopiero odpowiedź Boga przynosi rozwiązanie sporu zarówno szatanowi, jak i człowiekowi. Obaj znajdą miejsce w niebie, gdzie panuje „swoboda bez granic", a „ostatnie miejsce" jest tak „sprężone", że staje się pierwszym, przy równoczesnym ujednoliceniu czy złączeniu aspektów czasu.

> Ostatni miał naraz Szabat i Pejsach, Purym i Chanukę. Pejsaczne wino zaszumiało w nim, światła Chanuki świeciły w głowie. *Bw*, s. 418

Jest to zarazem moment, kiedy wraz ze zniesieniem czasów Samael zasiadając na miejscu „pierwszym i ostatnim" odzyskuje spokój, choć najpierw musi dokonać się Sąd. Udział człowieka w dziele zbawienia powiązany został ściśle z motywem końca świata. Przedstawiony w *Samaelu w niebie* jako czynnik niezbędny w akcie przebaczenia, należy do zespołu wątków eschatologicznych wyznaczających cel, ku któremu zmierza świat. Jego nadejścia nie sposób przyspieszyć. Tego rodzaju myśl pojawia się w kabalistyce, choćby w legendzie o Józefie della Reyna, który dla sprowadzenia Mesjasza postanowił przepędzić szatana. Ponieważ człowiek nie jest w stanie przyspieszyć Przyjścia, musi ponieść klęskę, choć, jak wynika z opowieści o krawcu Pinkasie zamieszczonej w *Barwinkowym wianku*, niechcący może to nadejście oddalić, wtedy mianowicie, gdy górę weźmie w człowieku litość i spowoduje odroczenie zagrażającego ludzkości końca świata.

Reb Ostatni i Samael, chociaż prowadzą spór mający się wreszcie rozstrzygnąć, skazani są na siebie jako para uzupełniających się przeciwieństw, a zarazem przyciągających się podobieństw. Człowiek w soteriologii jest potrzebny, mimo że określony zostaje jako wieczne dziecko, jako mędrzec w głupocie (czyli, jak możemy wyjaśnić, błazen), pokorny, błądzący i omylny, naiwnie zakłopotany, czy ściślej – kłopoczący się... Ale to właśnie „kłopotnik" będzie pojmowany jako cząstka społeczeństwa kłopocząca się jedynie z pozoru bezsensownie o wszystkich i wszystko, aż po zjawiska

przyrody włącznie[41]. Użycie zaś w stosunku do niego określenia „obraza boska" każe myśleć o odwróceniu frazeologemu brzmiącego asocjacyjnie – stworzony na „obraz i podobieństwo boże", a z kolei przymiotnik „odwrotny" w połączeniu z „ostatnim", którym się w swoich sylogizmach przerzucają szatan i człowiek, przesądza o dialektycznej roli człowieka wobec szatana, pośrednio zaś – wobec Stwórcy. Szatan będący dla człowieka „innym" powoduje odzwierciedlenie w sobie ludzkiego „ja", do pewnego stopnia powiększając samopoznanie człowieka[42]. Jeśli człowiek jest „odwrotny" wobec szatana tak, jak szatan jest odwrotnością, negacją wobec Boga, to człowiek wobec Boga staje się „odwrotnością odwrotności", czyli pozytywną negacją negacji.

Sytuację Ostatniego można porównać do dziejów Hioba, przez zamysł szatański wystawianego na pokusy mające doprowadzić go do grzechu, a w rezultacie do postawienia pod znakiem zapytania zbawienia jego duszy. Indywidualne dzieje Hioba dają się też odczytać jako figura odnoszona do Izraela dochowującego wierności w godzinie próby. Odniesienie takie, kilkakrotnie pojawiające się w tetralogii i wspomnieniach z czasów Zagłady, stosuje Vincenz jako aluzję do historii drugiej wojny światowej i wyjaśnienie sensu rzekomej uległości Żydów wobec przemocy.

Kuszenie człowieka przez Samaela dokonuje się w sferze snów przypominających o tym, z czego człowiek w sposób świadomy nie zdaje sobie sprawy. Kiedy przez ludzkie sny przemawia ktoś, kto nie jest śniącym, czyni go nosicielem swoich myśli. Jedynie serce człowieka czuwa podczas jego snu, jak gdyby ewokując etymologicznie z wyrazem „serce" związane miłosierdzie czy litość. Ludzkie „ja" staje się cudzym, ogarniętym przez świadomość przeciwnika. Postępowanie takie bierze się stąd, że wedle kabały duchy mogą działać jedynie przez człowieka i skutek tego działania zależy ostatecznie od ludzkiej woli. Chasydzi wysnuwają stąd wniosek, że kuszenie szatańskie wywierając wpływ na postawę i działanie ludzi umacnia lub osłabia wpływy boskie w świecie ziemskim. Równocześnie jednak kuszenie Hioba (jako archetypu Chrystusa) odczytywane będzie w teologii apokatastazy, między innymi u Orygenesa i Grzegorza z Nyssy jako kuszenie Kusiciela po to, by pojął moc przebaczenia. Czy moc zbawczej ofiary obejmie wszystko, z demonami włącznie, co ostatecznie stanie się z Szatanem – formułuje pytania Orygenes, Izaak Syryjczyk natomiast uważa, że Szatan nie przestaje miłować Stwórcy, a pamiętając swój stan sprzed upadku, cierpi, stając się jednocześnie kusicielem i kuszonym.

Znacznie później Sergiusz Bułgakow rozważając upadek Szatana w kategoriach „możliwych zmian stworzonej wolności" bezprzyczynowej, realizowanej jako zdolność zarówno do dobra, jak i do zła zauważy w komentarzu do pism Grzegorza z Nyssy, że zło nie ma takiej głębi jak dobro i na pewnym etapie przybiera postać walki

[41] Reb Ostatni, podobnie jak niektórzy bohaterowie Vincenza, przypomina *łamed wowników,* anonimowych sprawiedliwych z folkloru żydowskiego, od których zależą losy świata. W każdym pokoleniu część z nich codziennie staje przed obliczem Szechiny. Jeden z nich może zostać w szczególnych okolicznościach Mesjaszem. Podobno Besztowi dana była wiedza, kim są sprawiedliwi jego pokolenia, por. hasło *Łamed wownik* w: A. Unterman – *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich,* tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994.

[42] Jedną z zapowiedzi motywu „odwrotnych" postaci – Ostatniego i Samaela – przynosi opowiedziana przez Chaima Weisera historia o dawnym królu-mędrcu i „odwrotnym cudzie" przytoczona w rozdziale *Motywy Manianców.*

Szatana z samym sobą, co prowadzi do pokuty, odkupienia i zbawienia[43]. Średniowieczna soteriologia i jej Bułgakowowska interpretacja są w oczywisty sposób zbieżne w wielu punktach z ideami kabalistycznymi i kabalistycznym chasydyzmem, dodatkowo wyeksponowanym przez literacką formę tej „apokalipsy", jaką nadał jej autor *Na wysokiej połoninie*. W dziele Orygenesa *O zasadach*, pisanym w latach 220 – 225 mówi się o pierwotnej równości wszystkich istot stworzonych, którą burzy upadek, powodując powstanie hierarchii w porządkach anielskich (Archaniołowie, Trony, Zwierzchności, Moce, Cherubiny itd.), w drugiej kolejności ludzi, zwierząt i roślin, w trzeciej wreszcie demonów, z Szatanem na czele. Świat absolutnego porządku boskiego przeciwstawia się temu najniższemu, demonicznemu porządkowi. Ten świat boski jest wyrazem absolutnej dobroci Boga, który jest zawsze dobrem i w tym punkcie myśl chrześcijańska zbieżna jest z żydowską, także tą prezentowaną przez Vincenza w wariancie chasydzkim.

Wszystko to, co uległo zakłóceniu, powróci na koniec do stanu początkowego, zbawienie eschatologiczne po Sądzie obejmie wszystkie byty stworzone. Apokatastaza, jaka się wówczas dokona, jest pełną odnową świata materialnego i zbawieniem wszystkich istot rozumnych, u kresu czasów powracających do Boga. W kategoriach soteriologii początek i koniec to jakościowo identyczne zdarzenia, a właściwie jedno zdarzenie w obrębie wieczności jako sytuacji nie mającej granic. Dzieje świata stworzonego z historią człowieka włącznie rozgrywają się od „początku" do „końca" wewnątrz niej[44]. Idea ta, z odkupieniem Szatana jako ewentualnością związaną z jego wolnym sądem i zdolnością do skruchy, potępiona jako herezja, powraca nieraz w myśli średniowiecznej, od Didymosa z Aleksandrii, po Jana Szkota Eriugenę[45]. Na takim tle poglądy chasydów wyrażane zarówno przez Ostatniego, jak i zawarte w wypowiedziach Samaela, posadowione są na silniejszym fundamencie optymistycznym, sprowadzającym się przede wszystkim do wiary w dobroć Boga. Łączy się z tym ściśle pojęcie zaufania, polegające na przekonaniu, że wszystko co jest, co zdarza się w zgodzie z boskim zamierzeniem, musi być dobre[46].

Wypowiedzi Vincenza odsłaniają jego stosunek do tej herezji. W liście do Racheli Auerbach z 20 września 1954 roku pisał:

> *Samael w niebie* powstał w oparciu o rękopis należący do młodego rabina, entuzjasty chasydyzmu, w którym zawarto myśl pozornie co najmniej heretycką o zbawieniu szatana[47].

---

[43] Zagadnienie to referuje L. Zander w artykule *Zbawienie Szatana. Systematyczny wykład poglądów Sergiusza Bułgakowa*, tłum. H. Paprocki, „Literatura na Świecie" 1979, nr 10, s. 240–241. Stanisław Vincenz znał poglądy Bułgakowa i jego kręgu jeszcze przed wojną.

[44] Historia, podobnie jak walka z Bogiem i problematyka moralna, jest domeną Szatana, którego nie należy w tym wypadku utożsamiać z diabłem, por. A. Kowalczykowa – *Diabelskość w „Dantyszku"*, w: *Diabeł w literaturze polskiej*, red. T. Błażejewski, Łódź 1998, s. 89–90. Koniecznością świata stworzonego jest Bóg. Szatan w teodycei to konieczność historii, do rozwiązania której doprowadza, zgodnie z konsekwencją boskiego planu.

[45] Por. rozdział *Diabeł zbawiony i odkupiony*, w: A. M. di Nola – *Diabeł. O formach historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych, aż po teraźniejsze*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 194 198.

[46] Takie ujęcie apokatastazy rozważa P. Nowaczyński, por. *„Powrót Samaela", czyli o Bogu, wolności i złu...*, s. 140–141. Idea zbawienia powszechnego przy końcu czasów jest obecna w tekstach chasydzkich, podobnie jak w kabalistycznych.

[47] Por. I. Vincenzowa – *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, „Regiony" 1993, nr 2.

Według innego źródła koncepcję apokalipsy niezbędnej dla apokatastazy, obejmującej Szatana przez oddzielenie trucizny od pierwiastka boskiego, poznać miał pisarz z „tajemnego" rękopisu, użyczonego mu w latach trzydziestych przez rabina gdzieś na Pokuciu. Podobnie jak w wersji z *Barwinkowego wianka*, szatan mówi, że uciekając od Boga wciska się „między granice światów, w nory, w szczeliny", stąd bierze się nazwanie go wężem, przy czym zapomina się, że węże „słońce wylęga i piastuje". Zatem odwrotnością działalności szatana-węża jest zmierzanie ku słońcu, dzięki czemu nie pozostaje on „nawet we śnie samotny", dążąc mimo wszystko, jak się można domyślać, ku Bogu. Szatan przyjmuje brzemię winowajcy, który spowodował nieszczęścia ludzkości, jednakże nie zgadza się, by ludzie w nim dostrzegali usprawiedliwienie dla Boga – byłoby to bluźnierstwem, którego czerń Samael pochłonie, „bo Pan nie potrzebuje usprawiedliwienia"[48]. Tak przedstawiona apokatastaza pozostaje w koincydencji z kabalistyczną opowieścią o *tikkun*, restytucji kosmogonicznego ładu, powrocie do prajedni, „podniesieniu iskier" (wątek ten zostaje w *Samaelu w niebie* obrazowo wyeksponowany) i odwróceniu aktu stworzenia.

Z wiary w jedynego i wszechmocnego Boga-Zbawcę wynika najstarsza idea *Starego Testamentu,* myśl o zbawieniu przez Pana wszechświata, który powołał do istnienia. W odróżnieniu od innych mitologicznych kosmogonii starożytnego Wschodu *Stary Testament* ukazuje stworzenie jako akt Boga jedynego, działającego świadomie władcę i zbawcę Izraela, co z zachwytem przedstawiają w literaturze mądrościowej teksty proroków i psalmistów. Natomiast idea Sądu w formie paruzji zawarta jest przede wszystkim w *Nowym Testamencie*, w mniejszym zaś stopniu i inaczej pojmowana w *Starym Testamencie* oraz w piśmiennictwie międzytestamentowym. Oczekiwanie sądu Boga zawiera się w „małej historii" poszczególnych ludzi i w historii narodów oraz świata. To, że nadzieję na odkupienie mogą mieć sprawiedliwi sugeruje między innymi *Księga Hioba* (19, 25 - 27)[49]. Wątek sprawiedliwych, silnie eksponowany w myśli chasydzkiej po części jako reakcja na tragedie historii (rzezie i pogromy na Ukrainie), powraca wielokrotnie w cyklu Vincenza. Reb Ostatni zdaje się należeć do takich właśnie postaci, szukających pozytywnej odpowiedzi na pytanie o celowość czynów Boga przy równoczesnej, niezachwianej wierze w boską sprawiedliwość. Pytanie takie pojawia się w wizji sądu ostatecznego i losów sprawiedliwych i grzeszników z *IV Księgi Ezdrasza*:

> Jeśli więc zgubisz, co tyloma trudami zostało ukształtowane na Twoje zlecenie, stosownym następstwem, to po co się to dokonywało?[50]

Rzeczą zastanawiającą jest brak w apokalipsie z bojańskiego rękopisu piekła; nie pojawia się ono jako zakończenie dziejów, nie jest pewne jako rzecz potencjalna, pohistoryczna możliwość. W tej szczególnej apokalipsie jest Szatan, ale nie ma Piekła[51]. A jeśli jest, to nie w postaci instytucjonalnej, lecz wewnątrz człowieka, jako koszmar senny, uwięzienie snu będącego funkcją ludzkiego bytu we śnie Szatana, będącym z

---

[48] Por. rozprawę *Podkład religii starogreckiej. Węże u Pauzaniasza*, w: S. Vincenz – *Po stronie dialogu*, t. I z przedmową Cz. Miłosza, Warszawa 1983, s. 307.

[49] Por. R. H. Hiers – *Dzień sądu*, tłum. Z. Kościuk, w: *Encyklopedia biblijna*, red. P. J. Achtemeier, Warszawa 1999.

[50] *IV Księga Ezdrasza*, tłum. S. Mędala, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, s. 389.

[51] O zagadnieniu piekła w kontekście pism Vincenza na temat twórczości i poglądów Dantego pisał J. Zychowicz – *Kosmos Vincenza. Zakorzenienie w historii jako źródło metafizyki*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie...*

kolei jego myśleniem, a zarazem działaniem, przeciwludzko złożoną oniromachią. Idea piekła istnieje w kulturze świata żydowskiego dopiero od pierwszego i drugiego wieku naszej ery. Klęski polityczno-militarne, przy zasadniczej koncepcji Boga sprawiedliwego, wpłynęły na ukształtowanie się obrazu zaświatów, dających możliwość zniwelowania ziemskich krzywd. Teksty rabiniczne i talmudyczne ukazują duszę zmierzającą po śmierci do Szeolu, Gehenny lub raju. Piekło jednakże nie jest wieczne, przejść zaś przez nie muszą wszyscy, pokutując tam krócej lub dłużej, by na koniec znaleźć się w ogrodzie Edenu[52]. Istotna dla nas jest tu myśl o niezmiennej dobroci Boga, powodującej, że każda istota zostanie zbawiona, uzyskując łaskę drogą cierpienia. Widzimy, jak ta idea w podobnych warunkach historycznych utrzymuje się i powraca przez wieki. W rezultacie niejednokrotnie odnajdujemy analogie między apokryfami a chasydyzmem. W *Księdze Henocha hebrajskiej* znajdujemy opowieść o aniołach palących księgi Szatana, w których zapisuje on „w towarzystwie Samaela księcia Rzymu i Dubiela księcia Persji” winy Izraela, by przekazać je Świętemu. Wykazy te niszczone są przez serafiny, bowiem znają one „tajemnicę Świętego, niech będzie błogosławiony, iż nie chce on upadku narodu Izraela.” Na Tronie Sądu Bóg „sądzi świat cały w prawdzie”[53].

Kiedy u Vincenza „płaszcz Pana” przemawia do Samaela, czemu przysłuchuje się Ostatni, wyraża to samo ludzkie przekonanie obecne w judaizmie. Szatan-kusiciel i oskarżyciel nadaremnie usiłuje doprowadzić do klęski człowieka. W świecie stworzonym nie jest to możliwe, nawet w momencie nadchodzącego końca tego świata. Apokalipsa Samaela prowadzi do wybaczenia obejmującego szatana i ludzkość, reprezentowaną przez Ostatniego. Apokalipsa boska rozciąga się jednak poza te granice. „Oddech Słowa” nakazuje? obiecuje? – dalsze dzieje:

> Dzieci wędrowne, wędrujcie ku mnie. W wędrówce pokora i litość dogonią światła w ucieczce, światła tułacze, światła uwięzione w topielach ciemności. *Bw*, s. 434.

Bojański Mistrz, czytamy w komentarzu Vincenza do rękopisu historii o Samaelu i Ostatnim, przekazał w nim tajemnicę, „że cudem jeszcze większym będzie koniec niż stworzenie”. Wszystko to, co stworzone, wszyscy Synowie Boży odrodzą się, bowiem „Jedyny jest Pamięcią wśród wszystkich zapomnień świata” (*Bw*, s. 435).

[52] Por. G. Minois – *Historia piekła*, tłum. A. Dębska, Warszawa 1996, s. 77–79.
[53] *Księga Henocha hebrajska,* tłum. M. Prokopowicz, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, s. 232–233.

V.

PO 1939 ROKU

*

HISTORIA I CIERPIENIE



Grzegorz Nowakowski
(Kraków)

ZAGŁADA. O POEZJI PAULA CELANA

1. Wyobraźnia okularna: oko śmierci

CZARNE mleko poranku pijemy je wieczór
Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
Pijemy pijemy

Tymi słowami zaczyna się *Fuga śmierci* – wiersz, który wkrótce po napisaniu zaczął pełnić w historii poezji (i nie tylko poezji) funkcję graniczną, wiersz, o którym napisano już chyba tysiące stron. Ten niezwykły tekst, jak żaden inny w literaturze europejskiej, w sposób radykalny i bezwzględny wyraził rzeczywistość koszmaru, jakim był Holocaust. Żaden inny nie jest tak wyraźną granicą, oddzielającą lirykę sprzed Szoa od tej, która powstawała po wojnie.

> Kiedy kończyła się wojna, a katastrofa judaizmu stała się oczywista, Paul Antschel napisał wiersz, który sięga daleko poza zakres jego osobistych cierpień i staje się wzorem dla poezji „po Auschwitz". Wierszem tym była *Fuga śmierci*. (...) Nieprzerwane działanie tego wiersza ma przyczynę w bardzo wielu przesłankach z historii kultury – niektóre z nich są proste i jasne, inne dalekie lub przypadkowe. Właściwie każdy wers zawiera materiał słowny ze zniszczonego świata, o którym ten wiersz daje świadectwo. Muzyka, literatura, religia i same obozy koncentracyjne zostawiają swój ślad: Księga Rodzaju, Bach, Wagner, Heinrich Heine, Tango, zwłaszcza zaś Małgorzata z *Fausta* oraz dziewica Szulamitka z *Pieśni nad Pieśniami*[1].

Adam Zagajewski w jednym ze swoich utworów napisał, że ten wiersz przemienia „ból w piękno"[2]. Celem *Fugi śmierci* nie jest piękno, a przecież po ukazaniu się wiersza wielu krytyków protestowało, mówiąc, że metafory osłabiają grozę obozu koncentracyjnego. Jednak rzeczywiście tak wyglądało życie w Auschwitz i innych obozach. *Fuga śmierci* jest mocnym sądem nad skompromitowaną kulturą judeochrześcijańską, jej tematem jest biologiczna zagłada narodu żydowskiego podjęta przez hitlerowców.

„Czarne mleko poranku pijemy je wieczór". Tym oksymoronem zaczyna się wiersz. John Felstiner zauważył[3], że ta niezwykła metafora jest „ekstremalna" i „gorzko-słodka", gdyż niszczy pożywienie, które jest potrzebne ludziom do życia. Być może, jak twierdzi dalej, nie mamy tutaj do czynienia z żadną metaforą. Może więźniowie byli karmieni jakąś bryją, którą nazywali w ten właśnie sposób?

W swojej książce *Słowa z piekła rodem. Lagerspracha*[4] Danuta Wesołowska analizuje język, jakim posługiwano się w obozach koncentracyjnych. Miał on, oprócz innych

---

[1] J. Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, München 1997, wszystkie fragmenty książki przeł. G. Nowakowski, s. 53, 56.
[2] *Wielki Piątek w korytarzach metra*, w: A. Zagajewski, *Późne święta*, Warszawa 1998, s. 111.
[3] J. Felstiner, s. 62.
[4] D. Wesołowska, *Słowa z piekła rodem. Lagerspracha,* Kraków 1996.

funkcji, służyć upodleniu więźniów, odarciu ich z człowieczeństwa przed posłaniem na śmierć. Czy może być coś bardziej adekwatnego do tego obrazu niż wyrażenie „czarne mleko"? Felstiner pisze, że jeśli tak naprawdę było, rzeczywistość w Europie opanowanej przez nazistów prześcignęła surrealizm, realia obozu koncentracyjnego okazały się bardziej niewyobrażalne niż metafora. Wspomina on sytuację, gdy pewien urzędnik Gestapo – wskazując na *Guernicę* – zapytał Picassa: „Czy pan to zrobił?", na co artysta odparł: „Nie, pan"[5]. Na takie pytanie Celan musiałby odpowiedzieć tak samo, jak Picasso.

W tym wierszu pojawia się określenie koloru oka: „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*". „Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko". Ten lapidarny obraz przynosi wstrząsającą personifikację śmierci – mistrza, który perfekcyjnie wykonuje swoją pracę. Dlaczego Celan pokazał jedynie oko śmierci? Frazeologizm „spojrzeć śmierci w oczy" oznacza znaleźć się w niebezpieczeństwie, w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia. Oko śmierci jest niebieskie i jest to oczywiście opozycja do czarnego, semickiego oka. Oko śmierci jest okiem aryjskim, można je nazwać „nadokiem", używając skompromitowanej, skąpanej we krwi terminologii. Jest niebieskie, a ten przymiotnik (po niemiecku „*blau*") wskazuje na jakiś smutek. Błękitny, niebieski, sinoniebieski, to kolory smutku, nostalgii, melancholii, przygnębienia. „*Blaues Auge*" to również „podbite oko", „oko burzliwe". Niebieski jest także związany ze specyficznym stanem skupienia, z zamrożeniem, zastygnięciem, sinieniem. Barwa wyraża również nieruchomość, osobność tego oka. W Celanowskiej leksyce okularnej narząd wzroku pozostaje właściwie bezbarwny. Barwa tęczówki pojawi się w jednym z ostatnich utworów debiutanckiej książki Celana:

> Z błękitu, który jeszcze szuka swego oka, piję jako pierwszy.
> Z odcisku twej stopy piję i widzę:
> toczysz mi się przez palce, perło, i rośniesz!
> Rośniesz jak wszyscy zapomniani.
> Toczysz się: czarny grad smutku
> wpada w chusteczkę zbielałą od machania na pożegnanie.

Dlaczego błękit „jeszcze szuka swego oka"? To stwierdzenie przynosi obraz zagubionego, okaleczonego oka. Być może oka martwego. Utwór przedstawia sytuację rozstania, rozdzielenia, w której jedyne, co zostaje, to ślady: „odcisk stopy", „wszyscy zapomniani" oraz „czarny grad", który występuje także w wierszu *Okno chaty*.

Celan do budowy *Fugi śmierci* wykorzystał formę muzyczną. Fuga, która dosłownie znaczy „ucieczka", ma polifoniczną fakturę. Jest formą imitacji, w której kilka głosów naśladuje się nawzajem. Początkowo Celan zatytułował ten utwór *Tango śmierci*, co miało oznaczać zniszczenie symbolu tanga, tańca będącego ważnym elementem przedwojennego życia i kultury. Dopiero potem zastąpił tango fugą.

Fuga to także spoina między cegłami, drewnem lub innym materiałem. Fuga to „czarne mleko poranku", które wylewa się w tym utworze, zasklepiając to, co nie do wypowiedzenia, rozpacz każdego kolejnego dnia pitą przez skazańców. Fuga to także skłonność do wędrowania bez celu, tułania się, do, jak to nazywa psychiatria, „ucieczkowego działania impulsywnego". Czy nie tak przedstawia się oko u Celana? To oko jest tułacze. Tak wygląda świat po Auschwitz. I tak wygląda poezja po Auschwitz.

---

[5] J. Felstiner, s. 62.

2. Historia topoli

W roku 1955 Celan opublikował kolejny tom poezji zatytułowany *Od progu do progu*, dedykowany Gisèle (Gisèle de Lestrange, francuska graficzka pochodząca z katolickiej rodziny arystokratycznej, była już wówczas żoną Celana). Wiersze umieszczone w książce zostały napisane już we Francji, która była ostatnim etapem jego wygnania po wyjeździe z rodzinnego miasta. Ten tom jest przejściem od wczesnej liryki w stronę nowych sposobów konstrukcji wypowiedzi poetyckiej. Wzniosła elegijność dominująca w pierwszym tomie ustępuje miejsca milczeniu oraz negacji. Celan rezygnuje z rozbudowanej składni, zamiast tego pojawiają się: skrót, szkic, zarys, tak charakterystyczne dla późniejszej, dojrzałej fazy twórczości. Poeta zaczyna odchodzić od muzyczności widocznej w juweniliach; oczywiście ta muzyczność nadal istnieje, ale przecieka do niej coraz więcej ciszy, mnożą się pauzy, zatrzymania, poetyckie fermaty.

Ów tom to rodzenie się nowej mowy, w której milczenie zaczyna penetrować język, wkradać się do wierszy, stając się powoli charakterystyczną cechą enigmatycznej poezji Celana. Cisza przenika wiersz, ale i wiersz zgłębia ciszę, dwa światy zaczynają wirować, tworząc w chropawych, szkicowych formach nową jakość.

To, co niewypowiedziane, zaczyna górować nad wypowiedzianym, milczenie osacza mowę, podchodzi ją, napiera z coraz większą siłą; pojawia się dysonans, dysharmonia. Mowa, język są traktowane ze wzrastającą podejrzliwością i nieufnością, momentami z odrazą lub politowaniem.

Od progu do progu jest zbiorem, który otwiera wiele nowych obrazów w liryce Celana. Tytuł ukazuje przestrzeń „pomiędzy", przynosząc tematykę błądzenia, kołowania, nawrotu. To temat szczególnie ważny u tego, który jest z narodu wędrowców, bo przecież historia Żydów to ciągła wędrówka, która zaczyna się od Abrama i jego żony Saraj: „Pan rzekł do Abrama: Wyjdź z twojej ziemi rodzinnej i z kraju twego ojca do kraju, który ci ukażę. Uczynię bowiem z ciebie wielki naród, będę ci błogosławił i twoje imię rozsławię: staniesz się błogosławieństwem". (Rdz 12, 1)

Poruszanie się między progami to kierunek orientujący horyzontalnie, łączący się z opozycją „przód – tył":

> To, co jest z przodu, symbolizuje przywództwo (duchowe albo świeckie) lub większą wartość sakralną, moralną lub materialną: w *Starym Testamencie* mowa jest o Jerozolimie jako mieście przodującym wśród ludów (Lm 1,1). Zwrócenie się do tyłu to gest odcięcia się, zakłócenia ceremonii, skierowania się ku podziemiu i śmierci (np. Orfeusz, który obejrzał się za siebie, wyprowadzając Eurydykę z Hadesu, spowodował, że pozostała ona w świecie zmarłych). Mówienie od tyłu, chodzenie w odwrotnym kierunku, a także odwrotny rytm natury (np. przeciwne do zwykłego następstwo pór roku) — wskazują na działalność sił zaświatowych. Otoczenie z przodu i z tyłu to symbol zamkniętej przestrzeni (krąg) i niebezpiecznej sytuacji: w *Starym Testamencie* Joab, niezwyciężony wódz króla Dawida, szykował się do walki z Aramejczykami zagrażającymi „z przodu i z tyłu" (2 Sm 10,9; 1 Krn 19,10)[6].

Od progu do progu jest wędrówką odrzuconego, także wędrówką wahającego się człowieka. Zetknięcie obu tych progów zamyka przestrzeń, która osacza idącego, zmusza go do ciągłej powtarzalności, a zarazem przechodzenia. Progi nie muszą być przestępowane, mogą być z jakiegoś powodu nieprzekraczalne. Być może ten tytuł

[6] *PWN Religia. Encyklopedia multimedialna.*

ma podkreślać fakt zmiany sytuacji życiowej poety, będąc rytem przejścia, zaznaczeniem przełomowego momentu życia. Gdyby tak jednak było, poeta musiałby przejść przez wszystkie etapy, poczynając od fazy separacji aż do włączenia do nowej grupy, będącego równocześnie powrotem do życia. Celan – Żyd – poeta do końca pozostał we Francji kimś obcym. Tytuł ostatniego wiersza z tego tomu brzmi *Ku wyspie* i jest wymownym znakiem wierności tym, którzy odeszli. W całym tomie pojawia się tak wiele obrazów śmierci, że wystarczy przywołać chociażby *We dwójkę*, *Nagrobek dla Francois*, *Wspominanie*, *Nocą spowite*.

Od progu do progu składa się z trzech części, w sumie czterdziestu sześciu utworów. Część pierwsza nosi tytuł *Siedem róż później* (został zapewne zaczerpnięty z wiersza *Kryształ*), druga *Zmiennym kluczem*, trzecia *Ku wyspie*. Wiersz otwierający książkę nazywa się *Słyszałem, jak mówili*:

Słyszałem, jak mówili, że
w wodzie jest kamień i krąg
i że nad wodą jest słowo,
co kręgiem otacza kamień.
Widziałem, jak moja topola schodzi ku wodzie,
widziałem, jak jej ramię sięga w głąb,
widziałem jej korzenie, jak proszą niebo o noc.
Pozwoliłem jej odejść,
podniosłem tylko z ziemi okruch,
który kształt miał twojego oka i szlachetność,
zdjąłem ci z szyi łańcuch zaklęć
i nim obwiodłem stół, gdzie okruch leżał teraz.
A mojej topoli więcej nie widziałem.

John Felstiner zauważa, że ten wiersz jest uporczywym przypominaniem zniszczonej ojczyzny. Wspomina wcześniejszy, krótki utwór (pod tytułem *Krajobraz* z tomu *Mak i pamięć*), poprzez łacińską nazwę topoli (*populus*) łącząc drzewo z narodem[7]:

KRAJOBRAZ
Wy wysokie topole – ludu tej ziemi!
Wy czarne sadzawki szczęścia – odbijacie ich obraz do śmierci!
Widziałem cię, siostro, stojącą w tym blasku.[8]

Feliks Przybylak, pisząc o dorastaniu poety, mówi:

> We wrześniu 1934 roku stryj Dawid zabiera go na parę dni do Bukaresztu. Celan po raz pierwszy spotyka się z rozległym, przestrzennym krajobrazem równiny, mijanych w drodze pól i pięknem oznakujących je od czasu do czasu topoli. Te topole pojawią się potem jako stały element jego wierszy.[9]

Juan-Eduardo Cirlot wyjaśnia symbol topoli w następujący sposób:

> Oprócz ogólnej symboliki drzewa, drewna i życia roślinnego topola posiada sens alegoryczny określony dwubarwnością swego listowia. Jest ona drzewem życia, zielonym od strony wody (księżyc) i przyczernionym od strony ognia (słońce)[10].

[7] J. Felstiner, s. 99.
[8] Wiersz podaję w moim tłumaczeniu.
[9] F. Przybylak, *Paul Celan. Problemy i metody „liryki esencji"*, Wrocław 1992, s. 10.
[10] J.-E.Cirlot, *Słownik symboli*, przeł I. Kania, Kraków 2000, s. 423.

Ten dualizm, będący wynikiem podwójnego ubarwienia liści, nie jest jedyną właściwością topoli jako symbolu, gdyż jest ona także symbolem funeralnym. W obu wierszach topola łączy się z wodą. Ten żywioł nie tylko odbija obraz drzewa, ale także wciąga go w toń, zawłaszczając jego wizerunek. Woda w swojej pojemności zawiera kamień i krąg, a nad nią unosi się słowo, które „kręgiem otacza kamień". Ten wieloznaczny, gęsty obraz przechodzi w kolejną strofę, w której jak zaklęcie pojawia się trzykrotne „widziałem" (pierwsza strofa rozpoczyna się od stwierdzenia „słyszałem" i prymat słyszenia nad widzeniem jest tutaj zastanawiający).

Widzenie związane jest z aktywnością drzewa, które schodzi nad wodę, aby zniknąć sprzed oczu patrzącego. Jedyne, co pozostaje, to okruch, „który kształt miał twojego oka i szlachetność". Znów, jak w tylu innych utworach Celana, pojawia się oko i to w kontekście szczególnym, bowiem w sytuacji straty. Ten rodzaj podniosłego skupienia, który towarzyszy końcowym wersom, zawiera w sobie melancholijną bezradność świadka, który może jedynie opowiadać o tym, co zobaczył. „Łańcuch zaklęć", którym otoczony zostaje stół z leżącym na nim okruchem, został zdjęty z szyi tego drugiego (lub może raczej tej drugiej), właściciela oka. Drugie, inne oko, towarzyszące temu ruchomemu obrazowi utraty, koresponduje ze znikającą topolą. Jest ono podobne okruchowi, a zarazem dominuje w krajobrazie, jaki rozciąga się przed oczyma po zniknięciu topoli. Czy ten drogocenny okruch, to oko, jest jedyną pozostałością po narodzie, który symbolizuje topola? „Zawsze ta jedna topola", ta sama, która wypełnia oko poety w kolejnym utworze:

POLA
Zawsze ta jedna topola
na krańcach myśli.
Zawsze ten palec, co sterczy
Na miedzy.
Daleko przed nim
waha się bruzda w wieczorze.
Jednakże chmura:
wędruje.
Zawsze to oko.
Zawsze to oko, którego powiekę
otwierasz przy blasku
opadłym jego bliźniaka.
Zawsze to oko.
Zawsze to oko, którego spojrzenie
tę jedną osnuwa, topolę.

„Immer das Aug". „Zawsze to oko". Myślę, że nie należy zbytnio absolutyzować ucięcia końcówki w niemieckim słowie *„Auge"*, ale w tym momencie po polsku trzeba by powiedzieć „ok", nie oko. Odosobnienie oka, a zarazem ta niepokojąca podwójna redukcja (ponieważ Celan nie zadowala się przejściem od liczby mnogiej, czyli *„Augen"* do liczby pojedynczej: *„das Auge"*, ale w liczbie pojedynczej odejmuje jeszcze końcowe „e", co poprzez formę gramatyczną zdaje się sugerować jakieś usunięcie i być może sygnalizuje umniejszenie i stratę w samym organie wzroku) to jedna z głównych, charakterystycznych cech poezji Celana.

To ok(o) jest zwrócone w stronę topoli, czyli *populus*, a więc w stronę ludu. Jest to topola, która jest emblematem narodu żydowskiego. Takie rozumienie znaczenia

topoli wydaje się zasadne, bowiem twórczość Celana dotyczy przede wszystkim kwestii bycia Żydem, i to w podwójnym sensie: jako członka narodu i jako poety wygnańca. Pierwsza strofa łączy obraz rzeczywisty (topola, miedza, palec) z obrazem duchowym (myśli). Czy ten sterczący palec, znajdujący się na granicy, którą jest miedza, jest tożsamy z topolą rosnącą na granicach myśli? I czy jest skierowany w niebo? Jest ułożony wertykalnie, podobnie jak drzewo. Może jest figurą dotyku, poprzez który podmiot wyraża swoją tęsknotę? Czy palec sugeruje gest wskazywania lub znak akcesji? W tym utworze uwidacznia się wyobraźnia papilarna Celana, choć nie jest to chyba jeszcze moment, w którym spojrzenie ustępuje miejsca zmysłowi dotyku. Dotyk w wierszach Celana zacznie dominować później, wypierając coraz bardziej udręczone oko. Palec może być symbolem władzy: palcem można grozić, wytykać, w niektórych kulturach obcinano sobie palec na znak żałoby lub pokuty[11]. Przysłowia angielskie i francuskie mówią, że dowcip Niemca jest w jego palcach, zręcznych w robocie[12]. Topola znajduje się na krańcach myśli, na miedzy zaś sterczy palec, który może być traktowany jako zagrożenie, i te elementy ograniczają tytułowe, wydawałoby się bezkresne, *Pola.*

W następnej strofie, ocienionej przez wieczór, pojawia się bruzda, która „się waha". Jest ona jakąś rysą w przestrzeni, pozostaje nieruchoma, w odróżnieniu do chmury, „która wędruje", podobnie jak biblijny obłok:

> Wtedy to obłok okrył Namiot Spotkania, a chwała Pana napełniła przybytek. I nie mógł Mojżesz wejść do Namiotu Spotkania, bo spoczywał na nim obłok i chwała Pana wypełniała przybytek. Ile razy obłok wznosił się nad przybytkiem, Izraelici wyruszali w drogę, a jeśli obłok nie wznosił się, nie ruszali w drogę aż do dnia uniesienia się obłoku. Obłok bowiem Pana za dnia zakrywał przybytek, a w nocy błyszczał jak ogień na oczach całego domu izraelskiego w czasie całej ich wędrówki. (Wj 40, 34-38)

Komu teraz obłok wskazuje kierunek wędrówki? Może tym, którzy pozostali przy życiu? Być może jest to chmura, która jest symbolem przemijania:

> Wspomnij, że dni me jak powiew.
> Ponownie oko me szczęścia nie zazna.
> Nikt już mnie powtórnie nie ujrzy:
> spojrzysz, a już mnie nie będzie.
> Jak obłok przeleci i zniknie,
> kto schodzi do Szeolu, nie wraca,
> by mieszkać we własnym domostwie;
> nie zobaczą go strony rodzinne. (Hi 7, 7-10)[13]

„Zawsze to oko". Anaforyczny przysłówek „zawsze", który pojawia się w analizowanym wierszu sześciokrotnie, aż w czterech przypadkach odnosi się do oka. Właściwie wersy Celanowskiego wiersza mówią o dwojgu oczu. Jakie są oczy w poezji Paula Celana? Jedno z nich jest okiem otwierającym się przy „blasku /opadłym jego bliźniaka". To bliźniacze oko, które użycza blasku budzącemu się spojrzeniu, pozostaje „opadłe". Oko Celana, poprzez swoją częstą obecność, zmusza do postawienia

---

[11] W. Kopaliński, *Słownik symboli,* Kraków 2000, s. 297.
[12] Tamże, s. 298.
[13] Cytaty z *Księgi Wyjścia* i *Księgi Hioba* z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1990.

pytania dotyczącego sposobu używania narządu wzroku. Tutaj jest to oko patrzące cały czas w stronę topoli, która jest symbolem narodu. Zatroskany przegląd krajobrazu, którego świadkami jesteśmy, jest być może wywoływaniem umarłych.

Ludzie rodzą się, by żyć. Żydzi – według pewnej zbrodniczej teorii – narodzili się, by umrzeć i o tym przede wszystkim mówi poezja Celana. Oko „osnuwa topolę", a ten stały, okrężny ruch oka przywołuje obraz kokonu, z którego coś się urodzi. Byłoby to więc, mimo swojej ułomności, oko płodne?

Feliks Przybylak pisze:

> Obrazy grupują się wokół podmiotu lirycznego, a więc wokół postaci, wokół jej oka, bo jak pamiętamy: „Zawsze to oko. / Zawsze to oko, którego spojrzenie / tę jedną osnuwa topolę". Oko zatem występuje jako część całości (w tym wypadku: ciała), na podstawie reguły *„pars pro toto"* i stanowi niezwykle ważny element dla proponowanych tu rozważań, gdyż w dalszej kolejności jest jednym ze słów podstawowych, wyznaczających ruch głównych motywów w poetyckim świecie Celana. Uwzględniając ten właśnie aspekt, jego twórczość można by bez przesady nazwać poezją oka, a więc taką, która ogląda świat z pewnej perspektywy optycznej i charakterystycznego dla niej dystansu[14].

Czasami to oko – samotne, dziwaczne, zagrożone – zdaje się być wytarzane w całym brudzie tego świata. Mimo to, a może dlatego, pragnie pozostać czyste. Żaden pyłek, drobina, „coś", co do niego wpada, nie powinno przysłaniać widzenia. To „coś" wpadające do oka, zanim zostanie wyrzucone, czyli wypłakane, samo staje się obrazem. Co to jest? Jest to przypomnienie. „Coś" przypomina o bezcenności oka. Oka należy strzec. To znaczy używać go w odpowiedzialny sposób. Zwracać je we właściwą stronę. Zwracać je innym. Celan, nawet gdyby chciał, nie mógł uciekać oczami. Musiał, został zmuszony, patrzeć na zagładę swojego ludu, swojej krwi. Wyobraźnia wzrokowa? Zapewne. Ale także rampa i obóz, w którym znikali paleni w piecach Żydzi.

3. Metamorfozy spojrzenia

Oko jest w judaizmie nieustannie obecne, a jego symbolika jest złożona i wieloznaczna. Należy też pamiętać, że synagoga, uosabiająca judaizm, była (szczególnie w średniowieczu) przez świat chrześcijański przedstawiana jako ślepa, ponieważ nie uznała Jezusa za zbawiciela. Oko powróci w największej zbrodni współczesnego świata, jaką jest Holocaust. Ta tragedia jest rozmaicie interpretowana przez myśl żydowską, pojawia się między innymi koncepcja Martina Bubera, który mówi o „zaćmieniu Boga" oraz o odwróceniu twarzy Boga. Ta tragedia stała się głównym tematem twórczości Celana i wiele wierszy dotyczy właśnie Szoa:

WE DWÓJKĘ

We dwójkę płyną umarli,
we dwójkę, opływa ich wino.
Winem na ciebie wylanym
umarli we dwójkę płyną.
A włosy spletli w podściółkę,
a jedno się z drugim jednoczy.
Ty rzuć kostką jeszcze raz dwójkę
i zanurz się w jedno z jej oczu.

[14] F. Przybylak, dz. cyt., s. 61.

Płynąca dwójka umarłych posiada włosy, z których może zrobić maty (w polskim przekładzie Jakuba Ekiera „podściółkę"). Wspominanie włosów może wskazywać na rodziców Celana; ojca, który osiwiał wskutek przeżyć związanych z deportacją, oraz matki zastrzelonej w obozie („moja jasnowłosa matka" – mówi poeta w *Osiko*...). Przypomnijmy sobie stosy włosów w Auschwitz (i wiersz Różewicza chociażby) oraz fakt, że więźniowie obozów, a zwłaszcza Żydzi, traktowani byli jako źródło przeróżnych materiałów, między innymi włosów. Hitlerowscy oprawcy robili z nich użytek, przetwarzając je na materace.

Być może słowa „a włosy spletli w podściółkę, / a jedno się z drugim jednoczy" są pełnym gorzkiej ironii komentarzem do faktu wykorzystywania przez nazistów ludzkich włosów. Posiadanie włosów przez „dwójkę" przywraca im godność odebraną przed śmiercią. Może indywidualizuje każde z nich, wyróżniając z nieprzebranego tłumu ogolonych do skóry skazańców. Jest jeszcze wino, które „ich opływa" i którym („na ciebie wylanym") płyną. I tutaj wraca problem spojrzenia. Uprawniona wydaje się interpretacja wiersza jako opisu rzucania kostką do gry po pijanemu. (W utworze *Zbocze* z tej samej książki pojawia się „to pijane oko, / które jak my się błąka / i niekiedy zdumione / widzi w nas – jedno").

Kim jest podmiot, który używa zwrotu „ty"? Czy mówiąc: „winem na ciebie wylanym / umarli we dwójkę płyną" – ma na myśli siebie, czy czytelnika, do którego chce się przedostać? Czy jest to *soliloquium*, czy zwrot do adresata? Adresat, czytelnik, podnosi na wysokość oczu to, co jest poddane działaniu przypadku. Kostkę do gry. „Ty rzuć kostką jeszcze raz dwójkę / i zanurz się w jedno z jej oczu". Ten dwuwiersz kończący utwór pokazuje, że zjednoczonej dwójki już nie ma, zostaje kostka zwrócona do nas ścianą, na której widnieje dwójka wyrażona liczbą oczek. Podmiot wyodrębnia z tej liczby jedno „z jej oczu". Dlaczego właśnie taki zabieg, będący gestem pomniejszenia, nawet odtrącenia? Dwójka z kostki do gry przenika się z dwójką umarłych. Prosty rekwizyt służący do zabawy, a równocześnie będący ważnym elementem hazardu (a oczy w kontekście hazardu pojawiają się w wierszu *Wspomnienie Francji*) koresponduje z tajemniczą dwójką, która znajduje się w stanie nieustannego ruchu (płynięcia), podobnie jak kostka w trakcie gry jest w ciągłym poruszeniu. Mówiąc „i zanurz się w jedno z jej oczu"? Celan akcentuje pojedynczość, indywidualność, niepowtarzalność oka, które jest jedyne w swoim rodzaju. Oko Celana, zasnute melancholią i żałobą, zrodzone na gruzach spojrzeń tych, którzy zostali zabici, odbija smutek epoki Holocaustu. To silne podkreślanie wyjątkowości oka ma związek z Zagładą, bowiem na nowo wydobywa indywidualność każdego człowieka. W *Ucieśnieniu* Celan napisał:

Popiół.
Popiół, popiół.
Noc.
Noc-a-noc. -- Ku
oku idź, ku zwilgłemu.

*

Ku
oku idź,
ku zwilgłemu.

Celan podąża w stronę wilgotnego, a więc żywego oka, jednak jego wędrówka odbywa się wśród popiołów, które są jedyną pozostałością po bratnich ciałach. Dlatego oko w tej poezji jest ciemne, niczym okno wyludnionej chaty:

OKNO CHATY

Oko, ciemne
jak okno chaty. Zbiera
co było światem, co ze świata zostało: wędrowny
Wschód,
ulatujących w powietrzu
ludzi-i-Żydów,
naród-z-obłoków, magnetycznie
przyciąga, do
ciebie, do
ciebie, ziemio, palcami serca:
ty przyjdziesz, przyjdziesz,
będziemy mieszkać, mieszkać; coś,
– czyjś oddech? imię?
błąka się, osierocone,
tanecznie, ciężko,
anielsko-
skrzydłe, ciężkie od niewidzialnego, ze
stopą obtartą do krwi, z
ładunkiem
czarnego gradu, co
spadł tam również, w Witebsku,
a oni, którzy go siali, oni
go wymazują
mimetycznym pazurem pięści pancernej! –,
chodzi, błąka się,
szuka,
szuka w dole
szuka w górze, w oddali, szuka
oczami, przyciąga na dół
Alfę Centauri, Arktura, przyciąga
promień, z grobów,
idzie do Getta, i do Edenu, zrywa
gwiazdozbiór, on, człowiek,
potrzebuje go na mieszkanie, tu,
pośród ludzi,
przemierza
litery, śmiertelną, nie-
śmiertelną duszę liter,
idzie do alef i jod, idzie dalej,
wykuwa Tarczę Dawida, zanurza ją
w ogniu,
studzi – tam
ona stoi, niewidzialna, stoi
obok alfy i alef, obok jod,
obok innych, obok
wszystkich: w
tobie,
beth, – tu jest
dom, w którym stoi stół
ze światłem i Światłem.

Ciemne, kalekie oko zbiera (tak właśnie, nie patrzy, a zbiera) to, co pozostało ze świata, czyli jego resztki. Jesteśmy na wschodzie, gdzieś w Europie. W powietrze ulatują ludzie i Żydzi, którym odmówiono prawa do nazywania się człowiekiem. Coś błąka się, szuka, czarny grad zniszczył ziemię, zabił nie-ludzi, zmusił do ucieczki. Oko „ciemne jak okno chaty" przygląda się tym poszukiwaniom, towarzyszy im od samego początku, nie zgadzając się, by oprawcy wymazywali śmierć, którą zadali. To ta sama śmierć, która pojawia się w *Fudze śmierci*. Oko śmierci jest niebieskie, zdrowe, kompletne. Natomiast oko tego wiersza przyrównane jest do ciemnego, wygaszonego okna chaty: „*Das Aug, dunkel: / als Hüttenfenster*". Dlaczego oko jest ciemną szybą? Co wydarzyło się we wnętrzu chaty i co wydarzyło się na zewnątrz, przed nią? Spojrzenie zatrzymane na szybie, która nie chce przepuścić nas dalej, osuwa się po gładkiej, chłodnej tafli, bezradne w swojej próbie zapuszczenia się w głąb. Oko jak ciemna (opuszczona? wyczekująca w trwożliwym milczeniu?) samotna chata. Oko staje się znakiem zagłady, jest więc zaciemnione, zatarte, zamazane, nieostre, staje się miejscem niedostępnym. To oko zbiera resztki, jakie pozostały, próbuje odbudować świat na nowo, mówiąc: „ty przyjdziesz, przyjdziesz, / będziemy mieszkać, mieszkać".

„Oddech", „imię", które szuka chaty, przeszukuje zarówno groby jak i gwiazdy, odwiedza Getto i Eden, „przemierza litery". Alfa Centauri to jedna z najjaśniejszych gwiazd na niebie południowym, Arktur razem z Wegą z gwiazdozbioru Lutni są najjaśniejszymi gwiazdami nieba północnego. Celan jest poetą, który kieruje swój wzrok także w niebo nocne, wysadzone gwiazdami. W tym samym tomie (czyli w *Róży niczyjej*) znajduje się wiersz pod tytułem *Wykoronowany*, w którym Celan pisze o „warkoczach Bereniki", kolejnym z gwiazdozbiorów.

Te wszystkie poszukiwania prowadzą błąkające się „coś" w stronę nieśmiertelnej duszy liter (Boga?), tych liter, z których składa się Pismo. To tutaj zostaje wykuta Tarcza Dawida i tutaj odnaleziony zostaje dom i stół „ze światłem i Światłem".

A więc nie niemiecki, tylko hebrajski; czy może raczej: nie tylko język niemiecki, lecz przede wszystkim język Biblii.

4. Zamieszkać w języku

Chociaż Celan znał kilka języków, wybrał jednak niemiecki, a wyboru tego dokonał już we wczesnej młodości. Pisze o tym Przybylak:

> W domu Alperów spotyka Ruth Lackner, absolwentkę szkoły teatralnej w Bukareszcie, która ma zadebiutować w założonym teraz przez Rosjan Teatrze Żydowskim. Ta przyjaźń ze starszą o kilka lat kobietą (rozwódką), rychło przeobraża się w miłość. (...) Rozmawiając z nią o własnym stosunku do różnych języków podkreślał, że aczkolwiek zna kilka języków i łatwo uczy się nowych, pisać zamierza jedynie w języku matki, a więc w języku swego dzieciństwa[15].

Hans Böttiger zauważył:

> W Paryżu mniej odczuwało się rozpad niemczyzny. Kiedyś, pod koniec życia, Celan pokazywał amerykańskiej studentce Ester Cameron dom, w którym Rilke napisał *Maltego* – podobno przyjechał do Paryża głównie dla tej książki. W Paryżu tożsamość żydowska Celana nie była czymś tak pierwszoplanowym jak w Wiedniu – czego potwierdzeniem choćby jego małżeństwo z Giséle de Lestrange, pochodzącą z katolickiej, arystokratycznej rodziny francuskiej.

[15] F. Przybylak, dz. cyt., s. 14.

Paryż jednak był miejscem w próżni. (...) Obcowanie z językiem niemieckim w Paryżu, w ostatnim miejscu jego wygnania, staje się dla Celana zasadniczym problemem. Pod koniec listu do Rychnera, który w paryskim piśmie „Tat" dwukrotnie publikował jego wiersze, konstatuje on: *Nie udało mi się powiedzieć tego, co chciałem: że jestem bardzo samotny. W samym środku tego przepięknego miasta, w którym nie mam nic prócz liści platanów.*

Jego korespondencja z Rychnerem, spoczywająca w Archiwum Literackim w Marbach, z której Beda Allemann raz jeden, w roku 1987, publicznie czytał wybrane pasaże, wydaje się dużo mówić o pierwszym okresie paryskiego życia Celana. Rychner był jego zaufanym człowiekiem, bo mógł nim być – na odległość, w Zurychu, pod każdym względem oszczędzonym przez wojnę. 3 marca 1949 roku Celan pisze do niego: *Paraliżuje mnie coś nie do nazwania* – a dla swoich trudności z pisaniem wierszy znajduje jeden obraz, odwieczny mit żydowski, dzięki Kafce utrwalony w literaturze: kiedy otwierają się jakieś drzwi, on stara się *zwlekać tak długo, aż drzwi się z powrotem zamkną*[16].

Uwaga, którą Celan wypowiedział w liście do Rychnera pokazuje, jak bardzo poeta musiał zmagać się z „tysiącami mroków niosących śmierć mowy". Miejsce Celana było szczególne: pozostawał on w zawieszeniu między utraconą ojczyzną, językiem niemieckim a Francją, w której nigdy tak naprawdę się nie zadomowił i pozostał do końca swoich dni przybyszem. Celan był kimś obcym, nie tylko dla jakichś prądów literackich epoki, ale nawet dla literatury niemieckiej.

„Myślę, że liryka niemiecka podąża inną drogą niż francuska", odpowiedział w 1958 roku Paul Celan na ankietę paryskiej gazety *Librairie Flinker* i jego słowa, które informują też o jego własnym pisaniu, były pomyślane jako ostrzeżenie dla niemieckich słuchaczy: „Okrucieństwo w pamięci, niepewność wokół siebie samego, tradycja, która została zniszczona, ta liryka nie może już więcej przemówić tym samym językiem, który chcielibyśmy od niej usłyszeć. Jej mowa jest bardziej twarda, bardziej rzeczywista, ona już nie dowierza pięknym słowom, jest prawdziwa. Jest to więc [...] »szara« mowa, która między innymi ma też swoją muzykę, chociaż jest ustawiona w miejscu, które nie ma nic wspólnego z przyjemną harmonią"[17]

Słowo, o które Celan walczył i nad którym pracował, było jedyną rzeczą, która mu pozostała pośród jego wszystkich strat i życiowych dramatów. W rozdziale «*Niemiecki*» *autor na wygnaniu* Felstiner pisze:

„Jestem może ostatnim, który musi żyć losem żydowskiego ducha w Europie" pisał Celan w sierpniu 1948 roku swoim krewnym w Izraelu. Dlaczego „musi"? Ponieważ poeta nie może przestać pisać, „także wtedy, kiedy jest Żydem i gdy niemiecki jest językiem jego poezji". (...)

Podczas swojego pierwszego pobytu w Paryżu w 1938 odwiedził Brunona Schragera, który mieszkał niedaleko Sorbony. Dziesięć lat później – w międzyczasie jego wuj został zamordowany, on sam stracił rodziców i stał się wygnańcem – Celan zdecydował się zamieszkać na tej samej ulicy.

Musiał zamieszkać we Francji, skoro Bukowina była sowiecka, Rumunia komunistyczna, Austria nie budziła nadziei, a Niemcy nie wchodziły w grę[18].

Niemiecki stał się w tej sytuacji ostoją Celana. Poeta miał pełną świadomość, jakie rany nosi w sobie język, w którym przyszło mu zamieszkać:

Osiągalne, bliskie i nie utracone wśród tych strat pozostało jedno: język. On, język, nie zginął, tak, mimo wszystko. Ale musiał przejść przez własne niemożności odpowiedzi, przejść przez straszliwe zamilkanie, przez tysiące mroków niosących śmierć mowy. Przeszedł przez to i nie

[16] H. Böttiger, *Paul Celan: miasta i miejsca*, przeł. J. Ekier, Olsztyn 2002, s. 85, 86.
[17] J. Felstiner, dz. cyt., s. 153.
[18] Tamże, s. 90.

znalazł słów na to, co się wydarzyło, jednak szedł przez dzianie się. Przeszedł i dane mu było znowu wyjść na światło dzienne „wzbogaconym" o to wszystko.
W tym języku, w owych latach i w późniejszych także, próbowałem pisać wiersze: żeby mówić, żeby się zorientować, żeby zbadać, gdzie się znajduję, co ze mną się stało, i żeby zarysować sobie rzeczywistość[19].

Celan wypowiedział te słowa w 1958 roku, w mowie wygłoszonej z okazji otrzymania nagrody bremeńskiej. O swoim trudnym, dwuznacznym stosunku do niemieckiego, poeta mówił wielokrotnie, a jego odczucia odbijają nieufność do języka charakterystyczną dla całej powojennej poezji, nie tylko niemieckiej. Wiele lat po Celanie węgierski prozaik Imre Kertész w mowie wygłoszonej w berlińskim Renaissance-Theater powiedział:

Lubię pisać po węgiersku, gdyż w ten sposób lepiej czuję niemożliwość pisania. Nawiasem mówiąc, są to słowa Kafki, który w swym liście pisanym do Maksa Broda, charakteryzując los żydowskiego pisarza, mówił o trzech niemożliwościach: niemożliwością jest niepisanie, niemożliwością jest pisanie po niemiecku i niemożliwością jest pisanie w jakimkolwiek innym języku. A potem dorzucił: „Właściwie mógłbym dodać jeszcze czwartą niemożliwość, a mianowicie tę, że niemożliwością jest też pisanie". Niewykluczone, że dzisiaj uzupełniłbym to jeszcze stwierdzeniem, że niemożliwością jest pisanie o Holocauście[20].

Uwaga węgierskiego noblisty oraz cytowana wypowiedź Kafki odnosi się nie tylko do żydowskich pisarzy. Kwestia języka to zagadnienie dotyczące większości powojennych twórców. Wystarczy przywołać nazwiska polskich poetów, Różewicza lub Herberta, aby uzmysłowić sobie, że słynne stwierdzenie Adorno, iż „jest barbarzyństwem napisać wiersz po Oświęcimiu", nie wiąże się jedynie z krytyką *Fugi śmierci* Celana, ale stosuje się do kondycji całej powojennej poezji, do największej trudności, jaka przed tą poezją stanęła. Twórczość tych, którzy przeżyli wojnę, dotyczy dramatu poszukiwania języka. Pytanie, w jakim stopniu jest to język własny, a w jakim zapożyczony, było jednym z najważniejszych w drugiej połowie dwudziestego wieku. Język, którym posługiwali się powojenni pisarze, zwłaszcza żydowscy, to język ocalonych. Ale ci, którym udało się przeżyć, nie znajdują języka, by opisać to, co się stało. Ich pisanie to w dużej mierze szukanie zagubionego języka. Krzyku cierpienia w życiu nie można odzwierciedlić krzykiem w sztuce. Jak zatem zachować się wobec tego, co wydarzyło się w latach drugiej wojny światowej i gdzie szukać języka? Jakiego języka? Ten dramat stał się również udziałem Celana, tutaj tkwi przyczyna tego, że każdy jego kolejny tom jest nieustanną redukcją obrazów, coraz większym wotum nieufności wobec języka, przemianą która podąża w stronę resztek. Wiersze stają się coraz krótsze, struktura zdań jest nieustannie rozbijana, przybierając formę stenogramu. Słowa są naznaczone niepełnością, coraz bardziej wyizolowane, wiersze zaczynają się rozsypywać. Reprezentatywnym utworem dla tego rodzaju praktyki jest wiersz *Argumentum a silentio* (jest to wiersz dedykowany René Charowi, francuskiemu poecie, którego Celan tłumaczył na niemiecki).

Badacz pisze:

Niebezpieczeństwo zagrażające „wędrującym słowom" powraca w innym wierszu, z przełomu 1953 i 54 roku – „gwiazdą ofruwane słowo, / morzem zalane". „Każdemu słowo" – pisze Ce-

[19] P. Celan, *Utwory wybrane,* wybór i opr. R. Krynicki, przeł. S. Barańczak i inni, Kraków 1998 s. 315.
[20] I. Kertész, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 183-184.

lan (trawestacja hasła „Każdemu, co mu się należy" nad bramą wejściową obozu w Buchenwaldzie): „każdemu słowo, co mu śpiewało, / gdy sfora psów go z tyłu opadła"[21].

Czy Celanowskie „*Jedem das Wort*" jest, jak chce tego Felstiner, trawestacją „*Jedem das Seine*"? Jest to napis, który naziści umieścili na wewnętrznej stronie bramy obozowej (na przykład w Auschwitz napis był umieszczony na zewnątrz, „witał" przybyłych więźniów), a który jest tłumaczeniem „*suum cuique*", łacińskiej zasady będącej podstawą cywilnego prawa rzymskiego. To „każdemu, co mu się należy" Celan zamienia na „każdemu słowo", a w jego frazie wybrzmiewa gorzka irona: „Każdemu słowo, co mu śpiewało, / gdy sfora psów go z tyłu opadła – / każdemu słowo, co mu śpiewało i zamarło". Słowa zamierające na ustach, słowa zhańbione, podeptane, zamienione w nieartykułowany wrzask, któremu można przywrócić spokój i godność dając ponownie człowiekowi nowe, „wymilczane" słowo:

ARGUMENTUM E SILENTIO
Dla René Chara
Przywiązana do łańcucha
między złotem i niepamięcią:
noc.
Oba po nią sięgały,
Obydwu pozwalała trwać.
Przywiąż,
przywiąż i ty teraz tam, co w górę
świtać chce obok dni:
gwiazdą ofruwane słowo,
morzem zalane.
Każdemu słowo.
Każdemu słowo, co mu śpiewało,
gdy sfora psów go z tyłu opadła –
każdemu słowo, co mu śpiewało i zamarło.
Jej, nocy,
gwiazdą ofruwane, morzem zalane,
jej to wymilczane,
któremu krew nie ciekła, gdy ząb jadowy
przecinał sylaby.
Jej to wymilczane słowo.
Wbrew tym innym, które wnet
złajdaczone słuchaniem oprawców,
również czas i czasy zdobywają,
świadczy na koniec
na koniec, gdy tylko łańcuchy rozbrzmiewają,
świadczy o niej, która tam spoczywa
między złotem i zapomnieniem,
obu im spokrewniona od zarania –
Bo gdzie
świta że, powiedz, jeśli nie u niej,
która w dorzeczu swojej łzy
nurzającym się słońcom siew pokazuje
ciągle i ciągle od nowa?

[21] J. Felstiner, s. 117.

Wobec fundamentalnej winy mowy z jej „złajdaczonymi słowami" tylko „wymilczane słowo", ów najważniejszy świadek tego, co się wydarzyło, jest w stanie zaświadczyć. Tytuł wiersza oznacza *Wnioskowanie z milczenia*, co jest jednym ze sposobów argumentacji. Noc, która znajduje się między „złotem" i „niepamięcią", jest „przywiązana do łańcucha" (a to sugeruje jakieś zniewolenie nocy). Nocy ma być darowane słowo, „gwiazdą ofruwane słowo, / morzem zalane". Słowo wchłonięte przez noc, „jej to wymilczane", błądzące w ciemnościach, inne od znanych, ludzkich słów, bowiem już nie ludzkie, a obce, kosmiczne, ofruwane gwiazdą i zatopione przez morze. Słowo, które przeszło przez „tysiące mroków niosących śmierć mowy", by przeżyć i zachować godność. Słowo ma być ogarnięte przez noc (w niej schowane?) „wbrew tym innym, które wnet / złajdaczone słuchaniem oprawców, / również czas i czasy zdobywają". Ukrycie go w ciemnościach, na obrzeżach ludzkiej aktywności, pozwoli być może zachować słowo, by mogło świadczyć na koniec. Ma ono świadczyć o nocy, która jest ciemnością, jaka spadła na świat podczas Zagłady. Paradoksalnie, ta noc staje się (w momencie świtu, czyli swojego końca) odrodzeniem słowa, kierując je ku aktywności, a więc zwracając je ludzkim ustom.

5. Oczy człowieka

Usta, które „dopowiadały się do oczu", próbują być może odnaleźć trudny sens żydowskości:

ZURYCH, „ZUM STORCHEN"
dla Nelly Sachs
Mowa była o nadmiarze, o
braku. O Ty
i niby-Ty, o
zmąceniu przez jasność, o
żydowskości, o
twoim Bogu.
O
tym.
W dniu Wniebowstąpienia, naprzeciw,
stała katedra, przyszła,
w nikłej pozłocie, po wodzie.
Mowa była o twoim Bogu, ja
mówiłem przeciwko niemu,
sercu, jakie miałem, kazałem
wierzyć
w jego
najwyższe, spowite rzężenie, jego
kłótliwe słowo –
Twoje oczy patrzyły na mnie, patrzyły poza mnie,
twoje usta
dopowiadały się do oczu, słyszałem:
My
przecież nie wiemy, wiesz,
my
przecież nie wiemy,
co jest
ważne.

Ten wiersz powstał w szczególnych okolicznościach: jest dedykowany Nelly Sachs, z którą Celan korespondował od 1957 roku i z którą spotkał się w Zurychu w maju 1960 roku. Maj łączy tych dwoje wygnańców także w inny, szczególnie symboliczny sposób. 12 maja 1970 roku, kiedy Paula Celana chowano na podparyskim cmentarzu, zmarła w Sztokholmie Nelly Sachs. Sachs, urodzona w Berlinie w zamożnej żydowskiej rodzinie, laureatka nagrody Nobla w 1966 roku, była starsza o dwadzieścia dziewięć lat od Celana. Ocalała z zagłady, uciekając wraz z matką do Szwecji. Jej poezja, pisana z oddalenia i w samotności, zbliżyła ją do Celana. O trudnej więzi duchowej łączącej dwoje poetów pisze Böttiger:

> Początek korespondencji Celana z Nelly Sachs jest powściągliwy, sprowadza się do wrażeń z wzajemnych lektur. Ożywienie następuje w roku 1957, kiedy on prosi Sachs o współpracę z „Botteghe oscure" – włoskim pismem bibliofilskim, które, pragnąc przedstawić współczesnych autorów niemieckich, jako wizytówki przedsięwzięcia pozyskało Paula Celana i Ingeborg Bachmann. W krótkim czasie listy nabierają bardziej bezpośredniego tonu, a Nelly Sachs dostrzega w Celanie swój młodszy poetycki odpowiednik. Jak coraz wyraźniej widać z korespondencji, o kimś takim marzyła – o kimś, kto po niemiecku mówiłby o jej doświadczeniach. (...) Już wkrótce Sachs zwróci się do Celana tak: „Paulu Celanie, drogi Paulu Celanie – błogosławiony przez Bacha i Hölderlina – błogosławiony przez chasydów". Na ów ton, który dotykał najgłębszej jego tożsamości, Celan wyraźnie nie był przygotowany. (...) W listach tych pojawia się żarliwy ton – oto z jednej strony Nelly Sachs, samotna w swoim sztokholmskim jednopokojowym mieszkaniu na Bergsundsstrand 23 i tęskniąca za poetyckim porozumieniem, z drugiej zaś Celan, niespodziewanie dotknięty własną żydowskością. Relacja taka mogła zaistnieć tylko na papierze, tylko dzięki wzajemnemu czytaniu swoich tekstów; załączane wiersze stanowią również istotną i sporą część całej korespondencji. *Wielce szanowna łaskawa Pani* – tak pisał Celan, aż Nelly Sachs musiała poprosić, by zwracał się do niej bardziej osobiście.
>
> Łączność z Nelly Sachs nasila się, kiedy Celan pada ofiarą zawistnych zarzutów Claire Goll, jakoby miał popełniać plagiaty z wierszy jej zmarłego męża. Jedyne zaś osobiste spotkanie obydwojga w roku 1960 przypada akurat na czas, kiedy on czuje się najgłębiej dotknięty i wszędzie wietrzy przeróżnej maści antysemityzm, dopatrując się go nawet w prawdziwym filosemityzmie. Ich rozmowy w Zurychu, a potem w Paryżu, miały sprostać temu, co sprawdzone i przeżyte na papierze – i z podtekstów przekonujemy się, że u każdego z nich dwojga osobisty bagaż doświadczeń musiał przeważyć nad szansą zetknięcia z kimś, kto podziela te same niedole i nadzieje.
>
> Spotkanie Celana z Nelly Sachs doprowadziło jednak do powstania pewnego programowego wiersza. Celan odtwarza w nim wrażenie opresji, jakiego mu dostarcza odnawiająca się samoświadomość jako Żyda; w poczuciu zaś wspólnoty z Nelly Sachs mówi też o różnicach. (...) Do jakiego znaczenia urastają tamte osobiste rozmowy, jak dalece uwznioślenie Nelly Sachs udziela się także Celanowi, prześledzić można w listach. Mimo to pojawia się w nich i inny subtelny ton, który nasila się i później niesłychanie zaciąży na wzajemnych relacjach. Otóż Celan, coraz wrażliwszy na swoją żydowską tożsamość, czuje różnicę w jej pojmowaniu przez siebie i Nelly Sachs. O tej odmienności mówi wiersz *Zurych, Pod Bocianem*[22].

Już pierwsza strofa wiersza pokazuje sprzeczności, w jakie jest uwikłany Żyd próbujący odnaleźć na nowo, po Holocauście, swoją tożsamość. Jest to wiersz jasny, a zarazem szalenie trudny. „Jasny", ponieważ jest zapisem pewnej sytuacji, spotkania w konkretnym miejscu i momencie dwojga ludzi, złączonych traumatycznym doświadczeniem żydowskości. Trudny poprzez „zmącenie przez jasność", poprzez dystans, jaki dzieli dwojga rozmawiających, którzy spotkali się, by rozmawiać „o / żydowskości, / o twoim Bogu". Celan mówi „o twoim Bogu", tak jakby nie chciał, nie mógł go uznać (jego istnienia nie neguje) za swojego Boga.

[22] H. Böttiger, dz. cyt., s. 86-90.

Jak podaje Böttiger, Josif Burg uważał, że tym, co wpędziło Celana w rozpacz, była jego ucieczka od tożsamości żydowskiej[23]. Burg, strażnik kultury jidysz, mieszkający nadal w Czerniowcach, asymilację Celana uważał za błąd, który przyczynił się do tragedii poety. Wydaje mi się, że nie jest to stwierdzenie słuszne, bowiem tym, co spadło na życie Celana i zdruzgotało je raz na zawsze, był Holocaust i bezsensowna śmierć najbliższych, a nie jego późniejsza, poniekąd konieczna asymilacja. Przecież, jak pisze Przybylak:

> Można by rzec, że niemal od kołyski poeta żył w podzielonym świecie: był to mianowicie odpychany przez niego świat ojca, wyobrażony przez język hebrajski, jidysz i ortodoksyjną tradycję, oraz świat matki, zawierający się w języku niemieckim, w jej otwartości na ducha czasu, w jej liberalizmie i rozmiłowaniu w literaturze niemieckiej[24].

Celan rozmawia z Sachs o „nadmiarze" i o „braku", mówi do niej w dniu Wniebowstąpienia, które jest ważnym świętem dla wszystkich chrześcijan. Katedra stojąca na brzegu jeziora, jej rozsłonecznione odbicie (a stwierdzenie: „przyszła, / w nikłej pozłocie, po wodzie" przypomina postać Zbawiciela wędrującego po powierzchni wody), to wszystko nie dotyczy rozmówców, którzy są Żydami. To dramatyczne wyobcowanie, podkreślone jeszcze szczególnym charakterem dnia, w którym odbywa się ich dyskusja, unosi się nad całym wierszem. Oczy Celana rejestrujące z wysokości hotelowej werandy obrazy, jakie napływają do niego, są dopełnione oczami Sachs, chcącej znaleźć zrozumienie u człowieka, którego los podobny był do jej własnego. Ta rozmowa, pełna ukrytego cierpienia, przerywana zapewne momentami ciszy, z całą siatką krzyżujących i wymijających się spojrzeń obojga, krąży wokół tego, co dla Żyda powinno być najważniejsze, wokół Boga. Celan mówi „przeciwko niemu", każe sercu wierzyć „w jego / najwyższe, spowite rzężenie, jego / kłótliwe słowo". Używa przy tym znamiennego określenia: „sercu, jakie miałem", a w tym stwierdzeniu ukazuje się otwarta rana, jaką w sobie nosi. Słowo Boga spowite jest rzężeniem, co sugeruje agonię, jest ono także kłótliwe, i nie może złączyć ludzi, nawet tak bliskich sobie jak Celan i Sachs. Ich konfrontacja, zetknięcie wyidealizowanego wyobrażenia wyniesionego z korespondencji z rzeczywistym człowiekiem pełnym fobii i urojeń, które nie oszczędzały obojga, okazała się ponad siły zarówno dla Sachs, jak i dla Celana:

> Osobiste spotkania w Zurychu i Paryżu przyniosły przełom w relacjach między obojgiem poetów. (...) Korespondencja rozrzedza się. O losach Celana i Nelly Sachs, które w latach sześćdziesiątych przebiegały zatrważająco podobnie, dowiadujemy się z listów niewiele. Równolegle do pobytów Nelly Sachs w szpitalach, Celan przechodzi wiele kuracji psychiatrycznych. Nawet na wręczenie Nagrody Nobla dla Nelly Sachs, odbywające się 10 grudnia 1966 roku w jej siedemdziesiąte piąte urodziny, on już nie może przyjechać. I nie zwierza się jej ani słowem z kryzysu swojego małżeństwa – bo Nelly Sachs w rodzinie upatruje zawsze jedność i opokę[25].

Piekło zagłady nie dawało o sobie zapomnieć, prześladowało do końca tych, którzy przeżyli. Przeżyli, by żyć w cieniu Holocaustu i odradzającego się antysemityzmu, w bolesnym świecie własnych fobii i lęków, w poczuciu niezrozumienia i krzywdy.

Nieco bliżej zdołał poznać Celana Günter Grass, który mieszkał w Paryżu od 1956 do 1959 roku. *Z każdej podróży do Niemiec Celan wracał z obrażeniami,* wspomina Grass[26].

---

[23] Tamże, s. 31.
[24] F. Przybylak, s. 7.
[25] H. Böttiger, s. 93, 94.
[26] Tamże, s. 12.

Halina Krukowska
(Białystok)

MATKA BOSKA KATYŃSKA W POEZJI POLSKIEJ

Matka Najświętsza od wieków raczyła zlewać na naszą Ojczyznę promienie łask z Jasnej Góry, Ostrej Bramy czy Kalwarii Zebrzydowskiej. Kierowane do Niej jako do Królowej Polski prośby, składane dziękczynienia i oddawana cześć były i są szczególnym wyrazem życia duchowego narodu. W czasach największych uniesień patriotycznych, jak i w momentach najtragiczniejszych klęsk, my Polacy, zawsze powierzaliśmy Jej swoje losy i ufaliśmy w Jej pomoc i wsparcie duchowe.

Szlachetnym świadectwem tego zawierzenia Matce Bożej są liczne wiersze patriotyczne poetów polskich[1]. To oni powierzali Matce Najświętszej narodowe śmierci, więzienia, wygnania, a zwłaszcza polecali Jej opiece bezimiennych męczenników, ginących za Ojczyznę na polach bitew, w obozach i łagrach. Są wśród tych męczenników tysiące polskich żołnierzy pomordowanych w Katyniu, Miednoje, Charkowie, Ostaszkowie i w innych, do dziś jeszcze nieznanych miejscach kaźni. Tym tysiącom ofiar winniśmy naszą pamięć. To obowiązek patriotyczny i ludzki. Tylko nasz dar pamięci im pozostał. W jednym ze swoich wierszy, o znamiennym tytule *Nekrolog,* napisał Kazimierz Wierzyński:

> Dla tych, którzy musieli kopać własny grób,
> Którym ręce wiązano z tyłu i kazano klękać przed jamą [...]
> Dla nich nie pisze się nekrologów,
> D l a n i c h j e s t t y l k o p a m i ę ć (...)[2].

W roku 2005 obchodziliśmy 65. rocznicę zbrodni katyńskiej. O świcie, w pierwszych dniach kwietnia 1940 roku w ponurym lesie katyńskim rozległ się straszliwie bezradny krzyk brutalnie mordowanych przez sowietów żołnierzy polskich. Ten krzyk rozlegał się do 12 maja. Wierni pamięci o bezbronnych ofiarach Katynia wciąż słyszymy ten krzyk. Pamięć o mordzie katyńskim stanowi nasze patriotyczne dziedzictwo, smutne dziedzictwo określające polską tożsamość narodową.

Kiedy rozmyślamy o Katyniu, nieodparcie narzuca się nam jedno straszne słowo: potworność. Niewyobrażalna nieprawość zbrodniarzy bolszewickich, ich zimne okru-

---

[1] O poezji maryjnej zobacz: S. Uliasz, *Wiersze-modlitwy do Matki Bożej Katyńskiej*, w: *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1998; M. Karwala, *Mater Misericordiae... O poezji ostrobramskiej*, w: *Od strony Kresów. Studia i szkice. Część trzecia*, red. H. Bursztyńska, Kraków 2005; W. Gutowski, *Motywy maryjne w poezji Leopolda Staffa*, w: *Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków*, red. ks. T. Herrmann CM, t. II, Warszawa 1999.

[2] K. Wierzyński, *Nekrolog*, w: *Krzyk o świcie. Katyń w poezji*, wybór: A. Patey-Grabowska, S. Melak, *W hołdzie zamordowanym. Biblioteczka Katyńska*, Warszawa 1992, s. 73.

cieństwo – ujawnione w zdradzieckim sposobie, w jaki zadali strzałem w tył głowy śmierć tysiącom polskich żołnierzy – są tak nieludzkie, że budzą tylko tajemną grozę. Sowieckie zło objawiło się w Katyniu w całej swej potworności jako jakaś przerażająca mroczność duszy ludzkiej. Przyznanie się Moskwy do zbrodni popełnionej w Lesie Katyńskim zostało wymuszone przez ponad 40 lat pracy historyków, dokumentalistów, a także przez tych, którzy wiedzieli od początku, kto jest sprawcą tej zbrodni. Przyznanie się sowietów do zbrodni było wydarzeniem, które przeniknęło dreszczem zgrozy naród polski. Tę zbrodnię Polacy uznali za największą podłość i hańbę sowiecką.

W Katyniu, tak jak w Oświęcimiu, została przekroczona granica zła i to przekroczenie nie może wciąż nie przerażać jako dowód niewyobrażalnego upadku moralnego człowieka, jako największa katastrofa człowieczeństwa. Ludzkość doświadczała różnych zbrodni. Jednakże w dotychczasowej historii nie pozbawiano ludzi na tak masową skalę ich własnych grobów. To brutalne pogwałcenie świętości śmierci, czyli najbardziej jaskrawy przejaw nieuszanowania człowieka, stanowi miarę ciemnego sowieckiego barbarzyństwa.

Krzyk zdradziecko pomordowanych żołnierzy słyszała, słyszy, przypomina i powtarza poezja polska. Wciąż powstają nowe utwory poświęcone Katyniowi, przedstawiające tę zbrodnię w całej przerażającej prawdzie. Ich autorzy, często członkowie Rodziny Katyńskiej, pisali i piszą z potrzeby dania świadectwa tej Golgocie Wschodu. Nie zawsze są to wiersze artystycznie dopracowane, bo nie o wyszukanej formie ich twórcy myśleli, ale o najwierniejszym unaocznieniu straszności tej zbrodni. Poeci przywołują wciąż obrazy sowieckiego bestialstwa, albowiem nie jest ono na ludzką miarę. W prawie wszystkich wierszach katyńskich powraca więc obraz związanych do tyłu drutem kolczastym lub sznurem rąk, przestrzelonej wystrzałem nagana żołnierskiej głowy, kneblowanych ust czy obraz żołnierzy brutalnie spychanych do dołu śmierci.

Wiersze katyńskie czytamy z głębokim przejęciem. Są one jedną bolesną skargą wypowiadaną w imieniu umarłych i żywych. Przenika je nastrój współczucia i głębokiej czci dla ofiar tej zbrodni. Twórcy wierszy katyńskich usiłują przedstawić przede wszystkim ostatnią, straszną chwilę śmierci, wczuwają się za pomocą prostych i niewyszukanych słów w jej grozę. Próbują znaleźć też wyrazy, którymi żołnierze wypowiadali czy wykrzykiwali ostatnie westchnienie swej duszy. Widać w tej poezji także troskę autorów o uczuciowe poruszenie czytelnika, o to, by pozostawić go w stanie głębokiej boleści, czci i smutku. Zbrodnia katyńska była przedstawiana już w wielu utworach poetyckich. Znamienny jest fakt, że kilkanaście z nich nosi tytuł *Matka Boża Katyńska.*

Bolszewicy, których bez przesady można nazwać zwyrodnialcami, pozbawionymi elementarnych ludzkich odruchów, pragnęli tę zbrodnię ukryć. Przejawem ich ciemnego prymitywizmu było zapomnienie, że zbrodni tej dokonują w świecie, którego Stwórcą i Sędzią jest Bóg, współcierpiący z mordowanymi. A o tym Boskim współcierpieniu zaświadcza Matka Najświętsza. Zbrodnia katyńska bez Jej wspomożycielskiej obecności z mordowanymi byłaby czymś niewyobrażalnie nieludzkim.

To przekonanie wyrażają wszyscy autorzy wierszy katyńskich. Za Jej pośrednictwem usiłują zbliżyć się do głębi niesamowitej grozy tego wydarzenia. Zwracają się do Matki Najświętszej jako do tej, której matczyne, boleśnie doświadczone serce może być najczystszą miarą ich współodczuwania. Tylko Ona w przekonaniu poetów odczuwa do głębi i rozumie los pomordowanych. Jej bolesne poruszenie uczuciowe staje się więc przedmiotem ich poetyckich obrazów, które są hołdem składanym ofiarom katyńskim.

Zadziwiające jest powracanie w prawie wszystkich wierszach poświęconych Matce Bożej Katyńskiej obrazu Jej opiekuńczych, współczujących dłoni. Zanim przywołamy te wiersze, przypomnijmy tekst Adama Mickiewicza, który w usta Panny Najświętszej włożył znamienne wyznanie:

> Otaczam ziemię dłoniami moimi jako niebem błękitnym,
> i w każdej chwili, na każdym miejscu, każdemu dobremu duchowi
> zapalam się i świecę gwiazdą ranną.[3]

Na ziemi nikt z ludzi nie jest więc samotny i opuszczony. Zostaje otoczony opiekuńczymi dłońmi Matki Boga. W polskiej poezji maryjnej, na co zwracamy szczególną uwagę, dosyć często powraca obraz dłoni Matki Najświętszej.

Poeta Bogdan Ostromęcki poświęcił świętym dłoniom Marii wiersz zatytułowany *Dłonie najcichsze.* W tym pięknym liryku przywołał najczęstsze i najpiękniejsze określenia odnoszone przez twórców poezji maryjnej do Matki Boskiej. Jej dłonie są „skupione", „łagodne", „wierne w męstwie", „najczystsze", „zwycięskie". Ich dotknięcie ludzkiego czoła czy twarzy powoduje rozjarzenie wewnętrznego światła. Te dłonie, mówi poeta, „spływają niespodzianie" i „czuwają tak delikatnie / Jak pochylony rosą kwiat". Są to dłonie dziewczęce, ale zarazem matczyne, pokorne, bliskie, dłonie dziecinne, ale przede wszystkim „dłonie najcichsze"[4]. W innych wierszach maryjnych najczęściej te dłonie są macierzyńskie.

Nie dziwi więc częste powracanie i w maryjnej poezji katyńskiej obrazu dłoni Matki Najświętszej. W przejmującej do głębi *Modlitwie do Matki Boskiej Katyńskiej* autor, Marian Jonkajtys, rysuje Jej obraz przypominający Maryję z Piety Watykańskiej. Podobnym matczynym gestem ujmuje w swoje dłonie Matka Boska Katyńska szczątki Polaków ze zbiorowej mogiły:

> Matko Boża!
> W Katyniu
> Znalazłaś dość siły
> By spod nieludzkiej ziemi
> Zbiorowej mogiły
> Szczątki naszych najbliższych
> U j ą ć w S w o j e d ł o n i e
> i p r z e s t r z e l o n ą c z a s z k ę
> P r z y t u l i ć d o s k r o n i
> O d w i e c z n y m g e s t e m m a t k i
> I d a ć u k o j e n i e
> Tym, którym obca przemoc
> Ostatnie westchnienie
> Wydarła z piersi...[5]

Autorzy wierszy katyńskich, które są w zasadzie modlitewnymi prośbami bądź dziękczynieniami, kierowanymi do Matki Bożej, wyrażają tę elementarną, ludzką,

---

[3] A. Mickiewicz, *Słowa Panny*, w: *Wybór poezji*, t. II, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 353, BN, s. I, nr 66.

[4] Por. B. Ostromęcki, *Dłonie najcichsze*, w: T. Jodełka, *Polska poezja maryjna. Antologia*, przedmowa J. Zawieyski, oprac. graficzne T. Gronowski, Niepokalanów 1949, s. 539-360.

[5] Cyt. za: M. Jonakajtys, *Modlitwa do Matki Boskiej Katyńskiej*, w: *Syberyjskie krematoria*, http://www.jezuici.pl/parakow/pismo1-/2004/03/syber.htm.

uczuciową prawdę, że dla tych, co w godzinie śmierci nie zostali pożegnani, najgłębszą potrzebą jest doznanie ukojenia, jakim obdarzyć może ich tylko gest matki, gest bezsłownego przytulenia. Ten gest w maryjnych wierszach katyńskich czyni Matka Najświętsza, dlatego szczególnie napromieniowane liryzmem jest w nich słowo „dłonie".

To słowo wciąż powraca w tej poezji i ma największą siłę ekspresji. W wierszu Józefy Drozdowskiej *Matka Boska Katyńska* najbardziej wzruszającym obrazem jest również ten, w którym Maryja:

> [...] oburącz ujęła żołnierską głowę
> i utuliła w sobie jak niemowlę
> najczulej to miejsce przeszyte kulą.
> I tak wtuleni w siebie
> pozostają [...].[6]

Macierzyńskie współcierpienie Matki Bożej wyraża tutaj także gest utulenia, a więc jak najbardziej bliskiego zespolenia z żołnierzem zranionym w głowę, gest wtulenia go tak, jak utula matka swoje niemowlę. Obraz ten objawia najwyższy stan miłosierdzia, w którym skrzywdzone dziecko doznaje uczuć miłości najczulej przygarniającej. W tym obrazie autorka przybliżyła nam najgłębszy duchowy sens słów modlitewnych: „Ucieczko nasza".

Dłonie Madonny są wymownym poetycko obrazem także w innym liryku katyńskim, zatytułowanym również, co znamienne, *Matka Boska Katyńska.* Jego autorem jest Jerzy Giza, poeta i działacz Rodziny Katyńskiej:

> Rzadkim lasem wzdłuż drogi, pośród traw i zielska,
> [...] idzie Matka Katyńska – Panienka Kozielska,
> [...]
> Gdy przyszła bólem zgięta, ściszona modlitwą,
> czyjeś ręce – jak kielich podały Jej czaszkę,
> [...]
> w z i ę ł a w d ł o n i e t ę g o r y c z – jak Jej syn w ogrodzie,
> [...]
> przychodzi tulić kolejno tych tysiące – co dzień.[7]

Matka Boża przebywa na każdym miejscu, gdzie dzieje się zło, idzie lasem katyńskim, ale nie zapomina o męczennikach w Kozielsku. Ogrom współczucia wyraża autor przez pokazanie Jej postaci pochylonej, zgiętej pod ciężarem bólu. Matka Boża głośno nie rozpacza, ale pozostaje uciszona, bo tylko Jej cichość głęboka, wewnętrzna, Jej ściszone skupienie w modlitwie odpowiada powadze tych śmierci, uwydatnia bolesną wzniosłość katyńskiego cierpienia. Dłonie Matki Bożej dźwigają tutaj gorycz porównywaną z tą, jakiej doznawał Jej Syn w Ogrodzie Oliwnym. Tę straszną gorycz budzi w Jej dłoniach czaszka żołnierska. Matka Najświętsza nie pozostawia żołnierzy z ich ostateczną samotnością i opuszczeniem, ale „przychodzi tulić kolejno tych tysiące – co dzień"; znów gestem przytulenia czyni tym tysiącom jakby trumnę, ich upragniony grób.

W kolejnym wierszu mającym tytuł *Matka Boska Katyńska* autorka, Alicja Pomian-Pożerska, uobecnia straszne realia katyńskiego czasu i katyńskiego leśnego pustkowia. W

[6] J. Drozdowska, *Matka Boska Katyńska*, w: *Krzyk o świcie. Katyń w poezji...*, s. 27.

[7] J. Giza, *Matka Boska Katyńska*, w: *Katyń w literaturze. Międzynarodowa antologia poezji, dramatu i prozy*, oprac. J. R. Krzyżanowski, wstęp W. Odojewski, Lublin 2002, s. 367.

godzinie grozy skazańca wloką nad Katynia doły, a ręka siepacza dotyka lufą jego karku. W tej ostatniej chwili nie pozostaje on samotny, bo jest przy nim sama Matka Najświętsza i swoją kojącą ręką dotyka czoła mordowanego i błogosławi go na śmierć.[8]

Znany poeta, Mieczysław Czajkowski z Białegostoku, napisał wiele wierszy poświęconych tragicznym bohaterom Katynia, Ostaszkowa i Kozielska. W tomiku zatytułowanym *Katyński popielec* umieścił wiersz *Kolęda katyńska* z obrazem Matki Bożej, trzymającej żołnierza na rękach: „Głowę ciężko opadłą na łono tuli w ramionach", „tuli Żołnierza: jak synka". Tę poetycką Pietę autor zliryzował, wprowadzając święte realia bożonarodzeniowe. Jego Matka Boża nie tylko tuli żołnierza, jak to czyni w utworach innych poetów, ale także jak małemu Jezuskowi „śpiewa mu cichutko i czule", swoje „lulaj", „lulaj"[9]. A w innym wierszu Czajkowskiego – *Matka Boża z Ostaszkowa* – Maryja ma „Twarz zranioną", „Łzami zmywa przestrzelone / Oficerów polskie / Skronie":

I do serca swego rany
Tuli dzieci ukochane [...]
Groby płaszczem swym okrywa
I uśmiechem promienistym
Błogosławi dusze czyste.[10]

A Matka Boża Kozielska, „Pani Anielska",

Płacze
Nad pomordowanymi

A łzy Jej jak krople
Rosy
Obmywają skrwawione
Głowy [...].[11]

A krew polską z mogił włosami jak chustą wycierała. Matka Boża rysowana przez Czajkowskiego jest płacząca, zalana współczującymi łzami.

Młody poeta suwalski, Andrzej Janusz Górski, naśladując Jana Twardowskiego, napisał szereg inwokacji do Matki Bożej, którą nazwał Męczenniczką z Katynia: Ona również w jego inwokacji w dłonie swe chowa „Biedną skazańca głowę / Przestrzeloną wroga pociskami"[12]. Wspomnijmy fragment wiersza *Matka Boska Katyńska* Wiesława Krawczyńskiego, przywołujący także obraz dłoni Matki Bożej:

Matko narodu
weź dłońmi łaski
ich głowy,[13]

Ostatnim ich namaszczeniem była przecież kula w tył czaszki.

Oprócz najczęściej powtarzanego przez poetów obrazu dłoni Matki Bożej Katyńskiej, współcierpiącej z żołnierzami, powraca w ich wierszach inny moment „godziny konania". W ponurej pustce lasu katyńskiego, w niesamowitej grozie ciszy słychać

[8] Tamże, s. 126.
[9] M. Czajkowski, *Kolęda katyńska*, w: *Katyński popielec*, Kielce 1996, s. 46.
[10] M. Czajkowski, tamże, s. 36.
[11] M. Czajkowski, tamże, s. 40.
[12] J. A. Górski, maszynopis.
[13] W. Krawczyński, *Matka Boska Katyńska*, w: *Krzyk o świcie* ..., dz. cyt., s. 43.

było ostatni, błagalny krzyk mordowanych. Tym krzykiem rozpaczliwie przywoływali żołnierze imię „Maryja". Z tym imieniem padali w doły, tym imieniem jak z „pieczęcią Bożą" żegnali się z życiem. Imię „Maryja", co podkreślają często poeci, było ulgą najgłębszą, ostatnią modlitwą w godzinę śmierci. Temu imieniu powierzali żołnierze całą swoją okrutną samotność. W jednym słowie „Maryjo" znajdowali ocalenie w Bogu. Za pośrednictwem Matki Bożej uzyskiwali więc spoczynek w Panu. W liryku *Matka Boska Katyńska* Alicja Pomian-Pożerska skupiła swoją uwagę właśnie na tym żołnierskim krzyku „Maryjo".



Karta z Kalendarza Wydawnictwa „Nowa". IV 1984

Poetka wyznaje, że Matka Najświętsza nie jest sobą w codziennym, zwyczajowo szeptanym pacierzu. Głębia Jej boskości, świętości, ludzkości, ogrom Jej uczucia jako Wspomożycielki, Ostatniej Ucieczki, Pośredniczki, Pocieszycielki objawia się w tym jednym słowie żołnierza: „Maryjo", wypowiedzianym czy wykrzyczanym, „kiedy / Godzina grozy wybije". Wtedy:

Ty –
Twą wielkością
Wejdziesz cała
W jego usta
I wypełnisz sobą
To jedno,
Krótkie,
Ostatnie
Wierzącego
Rozpaczy słowo.[14]

Tym imieniem „Maryjo" wymykali się zbrodniarzom i byli – mimo tego strasznego zniewolenia – zwycięzcami w duchu, w Bogu.

[14] A. Pomian-Pożerska, *Matka Boża Katyńska*, w: *Krzyk o świcie*..., s. 59.



Zwycięska Matka Boża Kozielska[15]

[15] Rzeźba Tadeusza Zielińskiego – ocalonego więźnia Kozielska. Zwycięska Matka Boża Kozielska ukoronowana przez Ojca Świętego Jana Pawła II dnia 8 czerwca 1997 roku – Kraków.

Twórcy poezji katyńskiej, maryjnej odsłaniają szczególną głębię duchową imienia Maryi. Julian Majcherek w wierszu *Katyń* również skupia się na obrazie „ostatniej chwili" żołnierzy:

> Tam w dalekim smoleńskim lesie
> ginęli nad wykopanym rowem [...]
> Jezu Chryste! Boże! Ach Jezus Maria![16]

Te święte, przywołane imiona w pustce ponurej nocnej ciszy dla wierzących były ostatnią ucieczką, ostatnim westchnieniem życia. Na czołowe miejsce w swoim utworze wysunął ten moment również Jerzy Giza we wspomnianym wyżej wierszu *Matka Boska Katyńska:* „Czy słyszysz jak szept leci, Mario, Mario, Mario [...]". Są i w innych wierszach katyńskich momenty przejmującego wołania „Maryjo!" z tej otchłani zła.

Poezja katyńska, chociaż przypomina konkretne zdarzenie, daleka jest od suchego jego dokumentowania. Działa silnie na uczucia przez dobór słów eksponujących męczeństwo tej śmierci i obrazów porównujących Katyń do zdarzeń, jakie miały miejsce na Golgocie. Poeci patrzą na Katyń współczującymi oczyma wiary, odkrywają Chrystusowy sens żołnierskiej ofiary. Cierpienie pomordowanych ujmuje jako analogiczne do męki Chrystusa ksiądz Zdzisław Jan Peszkowski w wierszu-modlitwie zatytułowanym *Matka Bolesna i Zwycięska.* Autor w inicjalnym wersie swego utworu zwraca się do Matki Bożej jako do tej, która stała Bolesna na Golgocie pod krzyżem Chrystusa. I zawsze stoi równie pełna boleści w Lesie Katyńskim. Słowami modlitwy ks. Peszkowski prosi Ją, by poleciła Synowi Swemu każdego żołnierza, aby przygarnął ich do Swego przebitego Serca. Autor przywołuje tragiczne momenty męki Chrystusa i przez nie patrzy na męczeństwo katyńskich bohaterów. Matka Boża w jego wierszu słyszy ich niemy krzyk, widzi, jak wiążą im, niczym Jej Synowi, ręce i powtarza znane z Ewangelii słowa: „Ecce Homo". W końcowych wersach ks. Peszkowski zwraca się z prośbą do Marii, by przebaczyła oprawcom.[17]

Do Golgoty porównują Katyń również inni autorzy, piszący wzruszające teksty o tej nieludzkiej zbrodni. W wierszu Stefana Zarębskiego *W Katyniu* droga żołnierzy do dołów śmierci została nazwana „krzyżową drogą", „męczeńską marszrutą"[18]. Tę drogę odbywa „najsmutniejsza z Marii", czyli Maria Katyńska[19]. Podobny obraz konduktu żałobnego, w którym Matka Boża uczestniczy, by te szczątki struchlałe Swą łaską stopić z narodem, przywołuje wspomniany już wyżej Jerzy Giza. Katyń nazywa on sanktuarium maryjnym, do którego trakt muszą wydeptać pielgrzymi, tu zatrzymać się musi jak pielgrzym cała Polska i zanieść w uroczystym kondukcie szczątki katyńskie do Katedry, która staje się symbolem pamięci, wiary i uwznioślenia tej śmierci. Matka Boża musi pozostawać w miejscu kaźni, gdzie został zamordowany kwiat narodu polskiego, i dlatego autor nazywa Katyń narodowym sanktuarium maryjnym[20].

Ks. Jan Twardowski jest autorem katyńskiego wiersza zatytułowanego *Bez kaplicy.* Jego bohaterką jest także Matka Boska Katyńska:

---

[16] J. Majcherek, *Katyń*, w: *Katyń w literaturze...*, s. 239.
[17] Ks. Zdzisław J. Peszkowski, *Matka Bolesna i Zwycięska*, w: *Krzyk o świcie. Katyń w poezji*, s. 12.
[18] S. Zarębski, *W Katyniu*, w: *Katyń w literaturze...*, s. 20.
[19] Tamże.
[20] J. Giza, *Matka Boska Katyńska*, w: *Katyń w literaturze...*, s. 367.

Jest taka matka
co nie ma kaplicy
na jednym miejscu pozostać nie umie
przeszła przez Katyń
chodzi po rozpaczy [...]
nie płacze rozumie.[21]

W dwóch wierszach znanej poetki Kazimiery Iłłakowiczówny: *Matka Boska Katyńska, Kolęda Katyńska,* powtarza się motyw piasku z katyńskiego krwawego dołu jako relikwii, bo:

Miłość poległa w bitwach
Potrzebna wielka Relikwia.[22]

Pani Nieba zbiera ten piasek jak krwawe srebro, by uleczyć świat z braku miłości. Motyw relikwii pojawia się też w wierszu Kazimierza Kuźby *Katyński las.* Las ten został uwieczniony krzyżem cierpienia przez samego Boga, kryje w swym łonie relikwie Rodaków[23]. Prochy pomordowanych są więc święte, to prochy męczenników. Przytoczę jeszcze zwrot modlitewny Iłłakowiczówny:

O Boże [...]
który jesteś i to mnie zdumiewa najwięcej –
jednocześnie w Polaku, Moskalu, i Niemcu [...]
O Boże [...]
zstąp i zamieszkaj
[...] nie w dzieciach, nie w kwiatach,
nie w czystych duszach [...]
ale w sercach katów[24].

Podobną prośbę zawiera wiersz Ewy Najwer *Kalinin-Miednoje*:

[...] Modlę się do Matki wszystkich modlitw,
żeby mi podarowała chociaż cień modlitwy
za tych, którzy to uczynili[25].

Poeci snują w swoich utworach poruszającą nasze serca opowieść o tym, jak umierali, o czym myśleli, komu się powierzali w godzinę śmierci żołnierze katyńscy. Powierzali swoją boleść przede wszystkim Matce Najświętszej. O tym mówią właśnie te wiersze. Jan Twardowski w tomie zatytułowanym *Rozmowa z Matką Bożą,* pozdrawiając Matkę Najświętszą polskimi inwokacjami, zwraca się też do „Katyńskiej z zakneblowanymi ustami" i prosi, by modliła się za nami[26]. Treścią wiersza Jerzego Bazarewskiego *Matka Boska Kozielska* jest swoisty obrzęd dziadów odprawiany przez Matkę Bożą i Aniołów. Gromadzą Oni wszystkich żywych i umarłych, wszystkich rozstrzelanych na świętym apelu poległych:

---

[21] Ks. J. Twardowski, *Bez kaplicy,* w: *Rozmowa z Matką Bożą,* wybór, posłowie W. Smaszcz, Białystok 2000, s. 47.
[22] K. Iłłakowiczówna, *Kolęda Katyńska, Matka Boska Katyńska,* w: *Katyń w literaturze...,* s. 177, 163.
[23] K. Kuźba, *Katyński las,* w: *Krzyk o świcie...,* s. 45.
[24] K. Iłłakowiczówna, *O Boże,* w: *Katyń w literaturze...,* s. 99.
[25] E. Najwer, *Kalinin-Miednoje,* w; *Katyń w literaturze...,* s. 28.
[26] Ks. J. Twardowski, *Rozmowa z Matką Bożą,* s. 17.

Zapłakana Matka Boska przyszła do Bagdadu.
Stopy miała pokrwawione, głowę zawiązaną [...]
Przyszła tutaj, żeby z nami do wymarszu stanąć,
Aniołowie zarządzili na pustyni zbiórkę,
Wszystkich żywych i umarłych, wszystkich rozstrzelanych [...]
Matka Boska zdała raport o swoich z Kozielska [...]
Kozielszczanie szli na czele, byli niewidoczni.
Między nimi w aureoli była Matka Boża,
Czekająca na komendę: rozstrzelani – spocznij![27]

Autorzy wierszy katyńskich, a zarazem maryjnych, nie pokazują przestrzeni katyńskiej jako uśmierconej, martwej, znieruchomiałej, bo tu „Matka Boska Katyńska najsmutniejsza z Maryj (...)" „chodzi w chuście szarej mgieł wieczornych. Krzyżową drogą, którą kaci wiedli synów, podąża od stacji do stacji." Żołnierze dzięki Niej żyją: „idą i skorupami przestrzelonych czaszek chylą się przed Nią, wznoszą ku Niepokalanej truchła twarzy"[28]. W Katyniu trwa nocne misterium cmentarne. Noc w poezji katyńskiej jest symbolem tego pozazmysłowego, Boskiego wymiaru. To w nim brzmią dla żołnierzy leśne organy, to w nim ich samotność i opuszczenie pierzchają. Tu oni są zwycięzcami.

Poezja katyńska wstrząsa obrazami sowieckiego okrucieństwa, ale nie jest pesymistyczna. Przynosi pocieszenie – wiarę w zwycięstwo Dobra za przyczyną Matki Bożej. Dzięki przywoływanej wciąż w tych wierszach postaci Marii napromieniowują się one pierwiastkiem lirycznym, wzruszeniowym. Głęboko poruszają pokłady uczuć patriotycznych i religijnych.

Poeci wierszy maryjnych ożywiają naszą pamięć o Katyniu. Tam jest stale obecna, według nich, Matka Najświętsza. Wiedzie ona dusze czyste pomordowanych do nieba, nigdy nie opuszcza tych, którzy zostali w tak straszny sposób doświadczeni śmiercią zadaną przez siepaczy. Matka Najświętsza jest bohaterką wierszy katyńskich, bo Ona to doświadczenie rozumie najgłębiej. Przeżyła największą niedolę, stała pod Krzyżem, była świadkiem męki Syna-Boga. Poeci czynią Ją więc najbardziej wiarygodnym i najbardziej współcierpiącym świadkiem męki katyńskiej.

---

[27] J. Bazarewski, *Matka Boża Kozielska*, w: *Krzyk o świcie...*, s. 22.
[28] S. Zarębski, *W Katyniu*, w: *Katyń w literaturze...*

Katarzyna Sokołowska
(Białystok)

ZOBACZYĆ APOKALIPSĘ. WOKÓŁ POWOJENNYCH OPOWIADAŃ ADOLFA RUDNICKIEGO

1.

Adolf Rudnicki rozpoznawany jest przez polskich czytelników przede wszystkim jako pisarz, który dawał świadectwo Zagładzie europejskich Żydów. Mniej znane są już podstawowe fakty z jego biografii, choćby to, że jego ojciec, Isaak Hirschhorn, był pomocnikiem cadyka z Tarnowa[1]. Sam Rudnicki (jak widać, pisarz używał pseudonimu literackiego), urodzony w Żabnie w 1909 roku, został spadkobiercą dwu tradycji, kultury judaistycznej i polskiej[2].

Już w międzywojniu dał się poznać jako autor kilku oryginalnych utworów. Jego debiut – mikropowieść *Szczury* (1932), zapowiadał zainteresowanie tematyką psychologiczną. Ważna w dwudziestoleciu międzywojennym problematyka podświadomości w dużym stopniu wpłynęła na wczesne dzieła Rudnickiego. Artystyczna penetracja snu i marzeń na jawie doprowadziła do konstruowania niefabularnych opowieści, w których kluczową rolę odgrywały emocje i stany uczuciowe głównych postaci. Opis świata przybierał często formę wizyjnych obrazów, określanych przez męskiego protagonistę z *Niekochanej* (1936) jako „pejzaże organiczne"[3].

Solilokwialny charakter debiutu[4] pozwolił wydobyć charakterystyczną sprzeczność: niechęć bohatera-narratora do obrzydłej mu okolicy i jednocześnie fascynację tymi, którzy stanowią codzienny horyzont jego doświadczeń – biednymi żydowskimi rzemieślnikami. Z uczuciem odrazy i równocześnie z namaszczeniem oddaje się główny bohater rejestracji wrażeń, pochodzących z jego rodzimego „światka" – miasteczka określanego w utworze, w pierwszym wydaniu, literą „Z". Przekonany o determinizmie własnego losu, wybiera uwięzienie w „teraz", w codziennym rytmie podobnych do siebie poranków, które rozpoczynają się wymownym spojrzeniem ojca, mówiącego: „wyjedź!", „wybij się!". Marazm jest wynikiem szczególnego auto-

---

[1] Zob. hasło: *Adolf Rudnicki*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 7, Warszawa 2001, s. 109-116.

[2] Zob. R. Schenfeld, *Korzenie kulturowe Adolfa Rudnickiego*, w: *Literackie portrety Żydów*, pod red. E. Łoch, Lublin 1996, s. 31-43. Także: J. Błoński, *Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej*, w: *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1996, s. 65-76. A. Sandauer, *Piewca pięknie ginących*, w: *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 86-90.

[3] O „pejzażach organicznych" dyskutuje Kamil z Naomi w utworze *Niekochana.*

[4] J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 293.

ubezwłasnowolnienia bohatera i ma źródło w kompleksie ojca; w dostrzeganej przez młodego mężczyznę fatalnej więzi, która ich spaja. Związek ojcowsko-synowski polega na niemal lustrzanym podobieństwie: gestów, sposobu mówienia, ale także przeznaczeń. Zasadza się na szczególnym związaniu, relacyjności światów obu osób:

> Ten człowiek siedzi we mnie z kopytami. – powiada młody bohater – On szczelnie przykrywa mnie. [...] W dniu, kiedy chleba zabraknie, kiedy on umrze, ja też skończę ze sobą. I tak poza nim nie istnieję[5] (Sz, 122-123).

Jedynie pierwotna wersja *Szczurów* kończy się opisem stanów chorobowych bohatera, który – pod wpływem ojcowskiej presji – zdecydował się udać na tułaczkę, uciec daleko od miasteczka Z.

Opis wędrówek po ulicach Warszawy zawiera elementy surrealistycznego postrzegania. Zniekształcenia przestrzeni mają swoje źródło w malignatycznym toku percepcji. Gdy pewnego dnia bohatera dopada gorączka, zaczyna się „orgia snów od werbalnych do najdzikszych" (Sz, 198). Oto jedna z następujących po sobie wizji:

> O parę kroków ode mnie, ze spuszczonym łbem, stoi szczur. Czuję gwałtowny strach, ale nie chcę najmniejszym szelestem zdradzić swej obecności. [...] Szczur podnosi powoli, powoli swój odrażający, parszywy łeb, którego straszliwość potęguje jeszcze szklany, martwy, wilgotny wzrok i mierzy mnie. [...] Jeszcze chwila i stawiam wszystko na jednej karcie: muszę mu spojrzeć w oczy i wówczas widzę: jak głowa szczura powoli przeradza się w znajomą twarz ojca i w jego oczach, jeszcze szczurzych, a już ojcowskich, – łkanie we mnie wzrasta! czuję łzy, ich ciepło, ich ból, ich miłość... (Sz, 199).

Obraz ojca jako ogromnego szczura – zoomorficzna metafora, którą pisarz posłużył się pod koniec dzieła, wskazuje na ambiwalencję rodzinnych relacji. Granica między osobami – ojcem i synem – zaciera się: dochodzi do podwójnego uwewnętrznienia postaci ojca. Po pierwsze, jest on chorobowym majakiem – a także sygnałem kompleksu głównego bohatera. Po drugie, co uwidocznia się na płaszczyźnie składniowej w końcowym fragmencie tekstu, następuje przekroczenie emocjonalnej granicy między płaczącym ojcem i łkającym potomkiem.

Debiutancka powieść może być – oczywiście – czytana jako studium nienawiści. Trzeba jednak pamiętać, że na dnie duszy bohatera kryje się również ból i odwzajemniona, fatalistycznie rozumiana miłość do ojca.

Charakterystycznym bohaterem wczesnych dzieł Rudnickiego został więc, co znaczące, nadwrażliwy młodzieniec, odbierający impulsy ze świata ze zdwojoną siłą. Jego zamknięcie na innych wynikało z nadmiaru bodźców, jakich doświadczał, i odczuć, które w nim się rodziły. Kontemplowane ze wzmożoną uwagą (feerii wrażeń odpowiada wybór formy – monologu wewnętrznego), pochłaniały całą jego życiową energię i nie pozwalały oddać się działaniu. Pozorna inercja, o którą można by posądzać bohaterów *Szczurów* i *Niekochanej*, była właściwie wiernością samemu sobie. Pomysł literacki Adolfa Rudnickiego okazywał się w rezultacie adekwatny wobec potrzeb naukowych epoki. Penetrację głębi życia psychicznego, o jaką pokusił się młody pisarz, można uznać za jeden z produktów modnej wówczas psychoanalizy.

---

[5] Zob. A. Rudnicki, *Szczury*, w: *Niekochana. Szczury*, Warszawa 1996. W nawiasie podaję skrót „Sz" na oznaczenie dzieła wraz z odpowiednim numerem strony.

2.

Zagłada była dla Rudnickiego wstrząsem, który kazał mu się zdystansować wobec własnych juweniliów.

Bohaterzy *Szczurów i Niekochanej*, dwu przywoływanych tu książek,[6] to dandysi ducha. Poszukując werbalnego kształtu dla swej wrażliwości i wyobraźni, nie zwracają uwagi na oczekiwania innych ani też na otaczający ich kosmos rzeczy. Wybór megalomana na protagonistę utworu nie sprzyjał gruntownemu przedstawieniu żydowskiego świata i dlatego po latach został uznany za nietrafny. W ten sposób Rudnicki poniekąd odbierał czytelnikowi szansę poznania realiów II Rzeczypospolitej, kierując uwagę ku wnętrzu osoby – zamkniętej „w swojej samotni »wieży z wiatru«, bez kontaktu ze światem i ludźmi"[7]. Werystyczne odwzorowywanie epoki ustępowało miejsca zsubiektywizowanym ze swej istoty projektom eksploracji jaźni.

Ta „koszmarna gadanina neurastenicznego młodzieńca o ogromnej wrażliwości", jak określił debiutancką książkę Rudnickiego Jerzy Kwiatkowski[8], z perspektywy lat budzi także protest pisarza[9].

Wydaje się, że niechęć do młodzieńczych utworów mogła również wynikać ze zmiany nastawienia wobec środowiska dzieciństwa i młodości. To, co budziło niechęć i było przedmiotem krytyki u młodego pisarza, po Zagładzie stało się utraconym światem, na który spogląda się z pietyzmem żałoby. Już w utworach wojennych nie znajdziemy fragmentów pisanych tak zjadliwym tonem, jak choćby opis rzemieślników w *Szczurach*[10].

Józef Wróbel, w pracy *Tematy żydowskie w prozie polskiej...*[11], zwraca uwagę na problem, jaki stanął przed Rudnickim w wyniku Zagłady (rozpatrywanej przede wszystkim jako koniec świetności diaspory na ziemi polskiej). Podkreśla on wyrażany *expressis verbis* przez prozaika żal do literatury i samego siebie za to, że nie udało się uwiecznić w miarę wiernie i rozlegle obrazu przedwojennego świata żydowskiego. Mowa o nim w przedmowie do *Lata*, wznowionego w 1959 roku. Adolf Rudnicki powiada tam: „Całymi latami nękał mnie żal, iż to życie, którego koniec opisałem tu i ówdzie, nie zostało uchwycone w żadnej innej formie"[12].

Należy przypomnieć w tym momencie inny jeszcze, a równie ważny powód, który kazał mu zganić własną przedwojenną prozę. W literaturze introspekcyjnej drogi prawdy i piękna rozchodziły się. Sztuka „przed Oświęcimiem" uczyła szacunku dla człowieka, pokory dla bogactwa ludzkiego wnętrza – zauważa twórca w *Pięknej sztuce pisania*

---

[6] Na potrzeby szkicu umyślnie wybranych spośród innych, wczesnych utworów pisarza.

[7] Zob. A. Rudnicki, *Niekochana*, dz. cyt., s. 80.

[8] Określenie Kwiatkowskiego odnosi się właściwie do *Szczurów* Adolfa Rudnickiego. Wydaje mi się jednak, że można go także użyć wobec bohaterów *Niekochanej*. Zob. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie...*, dz. cyt., 288.

[9] Faktem jest, iż Rudnicki, równie aktywnie działający jako twórca po powstaniu Polski Ludowej, miał wówczas niepochlebną opinię o własnej książce debiutanckiej, której przez wiele lat nie chciał wznowić. W końcu opublikowane w 1960 roku *Szczury* zostały gruntownie przeredagowane i dzisiaj trudno też odnaleźć w nich estetykę pierwowzoru.

[10] Najbiedniejsi bohaterzy są już wyraźnie uwznioślani w pisanych w wojennym czasie opowiadaniach. Zob. pisane w roku 1941, we Lwowie, opowiadanie pt. *Koń*; później rozpoczynające pierwszy powojenny tom Rudnickiego, o tytule *Szekspir*.

[11] Zob. J. Wróbel, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939-1987*, Kraków 1991, s. 48.

[12] A. Rudnicki, *Lato*, Warszawa 1959, s. 5-6.

– i właśnie jako taka nie mówiła całej prawdy o ludziach. Nie wypełniła swych zadań także dlatego, że nie dość mocno ostrzegała, nie przewidziała możliwości „totalnej wojny" – tym określeniem chciałoby się dopełnić fragment z *Pięknej sztuki pisania*:

> A my na cośmy patrzyli? Na świat, gdzie z ludzi robiono mydło, z włosów dziewcząt materace, na świat, który był taki, że się nie znajdowało porównania (...)[13].

Sztuka jest współwinna – reasumuje narrator – współodpowiedzialna za piece krematoryjne. Ślady walki, jaką stoczył ze sobą Rudnicki, wypracowując nowe podejście do własnych, pisarskich początków, odnajdujemy w opublikowanym trzy lata po wojnie tomie opowiadań *Szekspir* (1948). Był on w zamiarze inicjującym serię zbiorem, w którym temat zagłady Żydów, szerzej zbrodni wojennych, wysuwał się na pierwszy plan. Twórca nadał zamierzonej całości nazwę *Epoka pieców*[14], czyniąc w ten sposób hitlerowskie krematoria najwymowniejszym emblematem niemieckiego totalitaryzmu.

Druga wojna światowa była dramatycznym momentem dziejowym, który obudził w wielu pisarzach o żydowskich korzeniach potrzebę dania wyrazu solidarności z eksterminowanym w Europie narodem ich ojców. Publikowane wówczas świadectwa współczucia i rozpaczy, takie jak Tuwimowskie *My, Żydzi polscy*[15], przekonują o głębokim związku, jaki wytworzył się między twórczą jednostką i dwoma źródłami kultury – polskim i żydowskim – z którymi łączy ją nierozerwalna więź.

Proza zebrana w pierwszej powojennej książce Adolfa Rudnickiego zajmuje nas ze względu na zarysowany problem skomplikowanej tożsamości jej bohatera, w którym dopatrywać się będziemy rysów autobiograficznych. Przedmiotem naszej analizy stanie się zagadnienie identyfikacji narodowo-kulturowej wybranych postaci literackich. Te, podobnie jak ich autor, ukształtowały się i egzystują w świecie o niejednorodnej tradycji. Interesowało nas będzie poczucie tożsamości jednostki, rozumiane jako subiektywny sposób postrzegania siebie oraz jej identyfikacja społeczna[16].

„Fluktuacja narodowego samopoczczucia"[17] u bohatera wczesnych powojennych próz Adolfa Rudnickiego nie jest łatwa do analizy z powodu samego języka, jakim operuje pisarz. Trudność badawczych ustaleń leży właśnie w stylu tej momentami bardzo poetyckiej prozy. Używane przez prozaika poetyzmy prowadzić mogą krytyka do karkołomnych i dyskusyjnych odczytań. Jednak próba odszukania zabiegów, podjętych przez Rudnickiego dla wyrażenia niejednorodnego źródła tożsamości, pociąga autorkę szkicu na tyle, że decyduje się ona na ryzykowny krok interpretacji takich utworów, jak *Kartka znaleziona pod murem straceń*.

Odnajdujemy tam przede wszystkim tropy tradycji polskiej, w obrębie której narrator ukazuje komplikacje własnej sytuacji egzystencjalnej. Pierwszoplanową posta-

---

[13] Cytat pochodzi z tomu *Szekspir*, Warszawa 1948, s. 214. Dalej zaznaczam w tekście skrótem tytuł utworu i podaję numer strony według tego wydania (i tak: *Wielki Stefan Konecki* – WSK, *Kartka znaleziona pod murem straceń* – K, *Czysty nurt* – CN, *Wielkanoc* – W, *Piękna sztuka pisania* – PSP).

[14] Nazwa *Epoka pieców* funkcjonowała przez pewien czas jako określenie w historii literatury okresu wojny i okupacji, zwłaszcza w kontekście zbrodni nazistów.

[15] Zob. J. Tuwim, *My, Żydzi polscy...*, Jerozolima 1984.

[16] Zob. M. Melchior, *Społeczna tożsamość jednostki (w świetle wywiadów z Polakami pochodzenia żydowskiego urodzonymi w latach 1944-1955)*, Warszawa 1990, s. 23-26.

[17] Określenie zaczerpnięte z bardzo interesującego szkicu Eugenii Prokop-Janiec, *Żyd – Polak – artysta*, „Teksty Drugie" 2001, nr 1, s. 120-134.

cią przywoływanego tu dzieła jest młody pisarz, bohater i narrator jednocześnie, wypowiadający się przede wszystkim w imieniu zbiorowości Polaków. Tylko w subtelny sposób wspomina on o innym jeszcze rodowodzie, odsłania przed nami rąbek własnej tajemnicy. Zdaje z niej sprawę w sposób zawoalowany, uciekając się między innymi do użycia zmetaforyzowanego języka. Misternie (aczkolwiek jeszcze bardzo naskórkowo w porównaniu z innymi dziełami) wpisane są w *Kartkę znalezioną pod murem straceń* skomplikowane problemy podwójnej narodowej tożsamości głównego bohatera.

Wiedza o autobiograficznym nacechowaniu twórczości Adolfa Rudnickiego sprawia, że gdy czytamy wynurzenia narratora i dostrzegamy zbieżności faktów z życia bohatera i zarazem autora opowiadania, zaczynamy podejrzewać, że prowadzącym monolog w *Kartce znalezionej pod murem straceń* jest sam pisarz z krwi i kości. Rodząca się iluzja może być złożona na karb naiwności krytyka, który traktuje byt artystyczny i światopogląd postaci literackiej jako dosłowną emanację sądów osoby realnej. Nie zagłębiając się w subtelności *quasi*-rzeczywistości, jaką jest literatura, powołajmy się w tym miejscu na rozważania badacza tej prozy[18], które wyjaśniają specyfikę działalności artystycznej Rudnickiego:

> Wojna strzaskała, zdaje się świadczyć proza Rudnickiego, podstawy stanowiące o sensowności wznoszenia konstrukcji fabularnych. Jeśli jej elementy pojawiają się w niektórych opowiadaniach („Ginący Daniel", „Wielki Stefan Konecki"), to zawsze w towarzystwie takich odautorskich zabiegów stylistycznych, które z tekstu czynią półreportaż, półwspomnienie, materiał autentyczny, związany nie tylko z biografią narratora, ale wręcz autora.

Tuż po ukazaniu się *Szekspira* Ryszard Matuszewski pisze w podobny sposób o jego autorze:

> Proza Rudnickiego to zawsze osobisty pamiętnik, niekiedy rozłożony na głosy między mniej lub bardziej fikcyjne zdarzenia i fikcyjnych bohaterów. Fikcja jest tu jednak tylko po to, aby uplastycznić sąd autora o świecie, pomóc mu wypowiedzieć jego „własną prawdę".[19]

Anna Sobolewska wypowiada najdobitniej powojenne zjawisko „eksportowania" do literatury postaci i głosu samego twórcy tekstu, aktualne także w przypadku autora *Kartki*:

> O tożsamości podmiotu utworu i autora empirycznego można mówić w przypadku zliryzowanych opowiadań Rudnickiego (...) [20].

Postawa opisana jest zjawiskiem ogólniejszym, wyraźnie zarysowującym się w literaturze polskiej po 1945 roku[21]. Wynikła ona z potrzeby chwili dziejowej, zapotrzebowania społecznego na dokumenty o „czasach pogardy", a równocześnie z pragnienia dania świadectwa przez tych, którzy przeszli przez wojenne pandemonium śmierci[22]. Jest także skutkiem nowego stanowiska światopoglądowego twórców[23].

---

[18] M. Stępień, *Od mowy pozornie zależnej do »czarnego potoku« świadomości*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław - Gdańsk 1976, s. 181.

[19] R. Matuszewski, *„Szekspir" czyli dojrzałość*, „Kuźnica" 1948, nr 13-14, s. 18.

[20] Zob. A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna (1945-1950)*, Wrocław 1979, s. 28.

[21] Zob. K. Jakowska, *Wojny światowe a literatura w kraju*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 1199-1207.Także: A. Mayer-Fraatz, *Tematyka II wojny światowej. Między cyklem a powieścią*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 43-48.

[22] Patrz: A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971, s. 15: „ Zadaniem tych, którzy przeżyli, było odsłonić światu rozmiar zbrodni i cierpienia, zapisać

Wśród wielu opublikowanych ówcześnie dzieł o charakterze wspomnieniowym[24], zdarzają się także takie, unikalne na tym tle utwory, jak *Śmierć liberała* (1947) czy *Zapiski z martwego miasta. Autobiografie i parabiografie* (1963), autorstwa Artura Sandauera, w których podobieństwo bohatera i autora książki nie jest prostą zbieżnością faktów z życia twórcy. Fenomen drugiej z wymienionych pozycji polega na wirtuozerskim (wariantowym) i jednocześnie fragmentami dość niefrasobliwym potraktowaniu elementów własnej biografii wojennej. Dopuszczalność tonacji żartobliwej, groteskowych zabiegów rodem z Gombrowicza, jest możliwa dzięki autoironicznemu podejściu do wojennych przeżyć własnych Sandauera. Ten prozaik, niewiele młodszy od Rudnickiego (ur. 1913), skądinąd zjadliwy krytyk, oprócz twarzy tragicznej i realistycznej (autobiografia) miał do zaproponowania czytelnikowi parabiograficzą opowieść, zza której przeziera oblicze bohatera nieudacznie stylizującego się na ucieleśnienie polskich, narodowych mitów bohaterskich. Wybrana przez Sandauera stylistyka bardzo odbiega od narracyjnego *serio* próz Adolfa Rudnickiego.

W postawie mężczyzny z *Kartki znalezionej pod murem straceń* widoczne są jednocześnie megalomania i histeria. Pragnie on jak najszczelniej odgrodzić się od swej wcześniejszej twórczości. Jeśli zgodzimy się na pewną uzurpację, zrównamy autora z narratorem i bohaterem, to poczynione w utworze wyznanie możemy potraktować z całą powagą i spróbować odnieść do biografii literackiej pisarza.

> Dwie książki, które leżą na stole – ja napisałem. (...) Książki te, jak również szereg mniejszych utworów, napisałem i wydrukowałem na przestrzeni ostatnich pięciu, sześciu lat przed wrześniem 1939. Jednakowoż dopiero teraz widzę ich błędy, ich miażdżące mnie błędy. (K, 71)

Cytowany *passus* zwraca uwagę swą szczególną emocjonalnością. Dotyczy niewskazanych z tytułu dwu książek przedwojennych. Ponieważ nie zostały wspomniane ich nazwy, możemy domniemywać tylko, że chodzi właśnie o te dwie pozycje, wymienione na wstępie tego szkicu (*Szczury* i *Niekochaną*). Dlaczego one mogły budzić niechęć Adolfa Rudnickiego, próbowaliśmy wyjaśnić wcześniej[25]. Załóżmy więc, że

---

to wszystko trwale w ludzkiej pamięci, na teraz – aby winni ponieśli karę, i na zawsze. Zgodnie z tą funkcją znaczna część tych utworów to proza o charakterze dokumentarnym, nastawiona na możliwie dokładne odtworzenie, opis rzeczywistości obozowej."

[23] Napięcia, jakie wytworzyło się między tymi utworami, które postrzegane są jako literatura dokumentu osobistego, a dziełami uznanymi za beletrystykę, jest po wojnie źródłem zainteresowań krytyków i przede wszystkim historyków literatury. Z zainteresowania tym problemem rodzą się znakomite szkice, jak te zebrane przez Kazimierza Wykę w książce *Pogranicze powieści*, Kraków 1948.

[24] Zobacz próbę opisowej systematyki literatury martyrologicznej, jak ją nazywa Andrzej Werner: „Będą to zarówno bezosobowe komentarze dokumentów, jak i programowo rezygnujące z uogólniających wartościowań pamiętniki. Miejsce pośrednie zajmą relacje opisowo-wartościujące (...) – są to pamiętniki w większym lub mniejszym stopniu fabularyzowane." A. Werner, dz. cyt.

[25] Gdyby bardzo precyzyjnie porównać daty roczne z cytowanego fragmentu z biografią literacką pisarza, wyszłaby na jaw pewna niezgodność. *Szczury* napisane zostały jeszcze dawniej, niż te wymienione lat sześć. Mam jednak nadzieję, że nie popełniam zbyt wielkiego nadużycia traktując z mniejszym pietyzmem poczynione tu wyznanie. Pamiętam bowiem, iż przestrzeń sztuki była dla Rudnickiego terenem „gry" z czytelnikiem o swój literacki wizerunek. Nie można więc jej traktować z matematyczną precyzją. Przy poszukiwaniu tych dwu, niewskazanych z tytułu książek, nie brałam pod uwagę *Lata* (1938), choć, z racji obliczeń dat rocznych, pasowałoby bardziej do kategorii „błędnego" dzieła. W *Lecie*, w kilku niewielkich rozdziałach, przedstawił pisarz współistnienie w miasteczku (Kazimierzu nad Wisłą) narodów: polskiego i żydowskiego. Jest to w zasadzie jedyny utwór, powstały w czasie nasilania się nastrojów antysemickich w Polsce, w którym Rudnicki prezentuje świat Żydów i ich zakorzenienie w ju-

to właśnie te teksty były nieznośnym ciężarem dla bohatera *Kartki*. Czyniący wyznanie mówi o jadzie, jaki one sączą, bojaźni i bólu, który w nim wywołują; dalej o zdumieniu, złości, irytacji, duszności (ostatni epitet tyczy „papierów" – samych dzieł). Ten silnie emocjonalny fragment opowieści kończy się okrzykiem: „Moja sztuka wydaje mi się nędzna. Nędzna!..." (K,71)[26].

Konfesja owa dokonuje się w obliczu śmierci, a raczej świadomości jej bliskiego nadejścia. Wprowadzona do utworu narracja pierwszoosobowa i zabieg *praesens historicum* powodują, że odbiorca tekstu odnosi wrażenie, jakby znalazł się tuż obok czyniącego ekspiację. Jesteśmy powiernikami wyznania: „Nie wierzę, abym przeżył, jak to się powszechnie mówi" (K, 71). W obliczu takiego udramatyzowania chwili natęża się uwaga czytelnika. Jednak potrzebny jest niejaki wysiłek, by zrozumieć związki opowiadającego ze światem, w którym grozi mu śmierć.

Jest rok 1944, styczeń[27]. W Warszawie, gdzie dzieje się akcja utworu, od jesieni poprzedniego roku wprowadzona została godzina policyjna. Wcześniej Hans Frank wydał rozporządzenie *O zwalczaniu zamachów na niemieckie dzieło odbudowy w Generalnym Gubernatorstwie*, czyli w praktyce – poddał ludność polską władzy policji[28]. Wzmożona została fala terroru, odbywały się masowe egzekucje Polaków. Rozstrzeliwano ich publicznie. Pierwszy raz na ulicy Madialińskiego, róg Alei Niepodległości[29]. Echo egzekucji więźniów Pawiaka, wydanej oczom rodaków, odbija się w tekście *Kartki*. Podczas innej z nich, 12 listopada na Nowym Świecie 49, został rozstrzelany Andrzej Trzebiński.

„Egzekucje szaleją dniem i nocą" – relacjonuje narrator *Kartki*. Plakaty rozwieszane na ulicach Warszawy podają nazwiska zatrzymanych, skazanych i już zgładzonych. Odpowiedzią na polskie akcje dywersyjne jest próba zastraszenia ludności. Trwają łapanki na wielką skalę.

W obliczu przywołanych faktów nie dziwi bojaźń mężczyzny o własne życie. Napięcie w zasadzie go nie opuszcza. Rośnie jeszcze wraz ze schyłkiem dnia, kiedy wyciszeniu odgłosów z kamienicy, którą zamieszkuje, towarzyszy czujność jej lokatorów:

---

daizmie. Nie sądzę więc, by dzieło to mogło być powodem poważniejszych samooskarżeń prozaika. Po latach miał on sobie za złe jedynie to, iż nie podniósł szerzej w tym właśnie dziele tematu żydowskiego. Patrz: część druga szkicu.

[26] Zwróćmy uwagę na odpowiedni fragment z pierwszego „wariantu" tego dzieła, opublikowanego w „Kuźnicy" (1945, nr 4/5). Podaję tu brzmienie pierwowzoru cytowanego powyżej zdania: „Moja sztuka wydaje mi się nędzna jak grób". Można je potraktować jako autodiagnozę kresu jednostkowej „szkoły literackiej" Rudnickiego. Na podstawie samego utworu w zasadzie nie wiemy, jakie są powody tej generalnej dezaprobaty. Niedopowiedzenie może być jednak odczytane, ale jak sugeruje bohater, zrozumiałe będzie „tylko dla wtajemniczonych". Do tajemnicy pisarza dopuszczony poczuje się czytelnik, władający w miarę kompletną wiedzą biograficzną o autorze.

[27] Domyślam się, iż chodzi o pierwszy miesiąc roku 1944, gdyż data roczna nie pada w utworze. Jedynie z ustaleniem miesiąca akcji nie ma problemu. Drugi z akapitów zaczyna się od słów: „Jest styczniowa noc (...)". Na podany przeze mnie rok wskazuje informacja zawarta w pierwszych fragmentach dzieła. Mówi się w nich o nasileniu terroru od jesieni. Na aresztowania i łapanki na wielką skalę w tym właśnie czasie zwraca uwagę Lesław M. Bartelski w *Termopilach literackich. Polsce 1939-1945*, Warszawa 2002, s. 196-208. Rudnicki wspomina także o zbliżającym się froncie i o mieście, które „powstanie", co rozumiem jako zapowiedź zrywu powstańczego w Warszawie.

[28] Tamże, s. 196.

[29] Jak wyżej, s. 199. Było to 16 października 1943 roku.

Łomot w bramę. Na cóż przytaczać, co się wtedy czuje? Żaden przypływ nocny w tych czasach nie odbywa się bez trzepotania serca. Ta burza we krwi wywołuje potem tylko uśmiech. Był to ktoś ze spóźnionych lokatorów, posiadacz przepustki nocnej.

Przestałem nasłuchiwać. (...) (K, 70).

Wiemy również, że istnieje jeszcze coś groźniejszego, coś, co męczy bohatera bardziej niż perspektywa schwytania przez żandarmów i rozstrzelania. Coś, co zadaje mu „ból jadowitszy i głębszy niż Niemcy". Związany jest on z rolą pisarza, niezwykle ważną dla tego mężczyzny, i z „fałszywymi" dziełami, które wyszły spod jego pióra. Ból powodowany faktem istnienia wspominanych książek:

ostygnie dopiero pod murem znanej od dzieciństwa ulicy, – jak powiada narrator – zamkniętej z bliska zasiekiem z żandarmskich pysków, Bergmannów i samochodów, a w dali niebem nasyconym zapachem wszystkiego, co było jak jabłko schowane w bieliźnie zapachem sadów. (K, 70–71)

Trudność analizy wybranego fragmentu wynika stąd, że im bliższa jest podmiotowi rzeczywistość, o której mówi, tym bardziej ucieka się on do lirycznego i zmetaforyzowanego języka. Wnikliwy odbiorca *Kartki* będzie próbował zidentyfikować opisywaną przestrzeń i pojąć bolesną tajemnicę, skrytą w dalekiej przeszłości bohatera.

Dlaczego, by wyzwolić się od myśli o swych nieudanych płodach literackich, musi on peregrynować dosłownie lub może tylko myślą powracać pod pewien warszawski „mur ulicy"? Odpowiedź tkwi po części w wyjaśnieniu samego eliptycznego określenia: „mur ulicy". I nie chodzi tu o złudzenie optyczne, gdy stoimy u podnóża pnącej się drogi, do której przylegają kamienice. Wówczas wrażenie patrzącego może łudzić wzrok i sugerować, że trasa jego wędrówki nie ma wylotu i że napotka na szczycie mur z kamienic. Mury w środku miasta, jak o nich mówi Rudnicki na początku drugiego fragmentu *Kartki*, wyznaczały granice getta. Były bolesną realnością, niepodważalnym faktem – wynikiem polityki niemieckiego okupanta. W okresie II wojny światowej, a jeszcze przed likwidacją getta, zdarzało się, że przedzielały tę samą ulicę wojennej Warszawy, symbolicznie i dosłownie dzieląc wówczas przestrzeń na „świat żydowski i aryjski".

Droga, niewskazywana z nazwy, jest znaną mężczyźnie i jeśli przyjmiemy, że sugerowana ulica przecinana murem znaczy tyle, co: jakiś czas temu należąca do getta warszawskiego, to będzie wielce prawdopodobne, iż przed 1939 rokiem była ona zamieszkiwana przez Żydów. Akcja utworu toczy się, jak wiemy, w styczniu 1944 roku, nie ma już więc dzielnicy żydowskiej. Została doszczętnie zniszczona. Nie ma jej mieszkańców, zostali zgładzeni lub wywiezieni do obozów koncentracyjnych, gdzie czekał ich taki sam los. Jacek Leociak, badacz relacji z warszawskiej „dzielnicy zamkniętej" oraz topografii getta, zauważa:

Getto, tak jak i jego mieszkańcy, poddane zostało powolnej degradacji, aż do całkowitego wyniszczenia. Zgładzono ludzi i miejsca, w których byli. Destrukcja przestrzeni przebiegała etapami, analogicznie do etapów eksterminacji zamieszkujących ją Żydów. (...) Po powstaniu uległa [dzielnica] całkowitej zagładzie [30].

[30] Zob. B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie: przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001, s. 113.

Bohatera *Kartki* pcha nie tylko do pamiętnego miejsca, cennego ze względu na jego dawne wspomnienia. Mówiąc o zatartej topografii przestrzeni, czyni on gest symboliczny. Daje wyraz tęsknoty za całą społecznością, której już nie ma, a która okazała się ważna w perspektywie prywatnej – intymnej archeologii pamięci i w końcu: odszukanej przez pisarza tożsamości.

Tak pojmując przywoływany wyżej fragment utworu, możemy z całą mocą dodać, iż w styczniu 1944 roku tylko niebo nad miejscem niegdysiejszego zgromadzenia społeczności żydowskiej jest wciąż niezmienne. To ono właśnie symbolicznie odsyła do doświadczenia kluczowego dla głównego bohatera *Kartki znalezionej pod murem straceń.* Nasycenie nieba „zapachem wszystkiego" może budzić skojarzenie z pamięcią najwcześniejszych doświadczeń. Przypomnijmy, za Gastonem Bachelardem, że zapach jest duchowym przewodnikiem, wiodącym ku teofanii Dzieciństwa[31]. Po latach przeżycia z arkadyjskiego okresu powracają w sensualnych doznaniach. Są już napotykane w nowej czasoprzestrzeni, ale otwierają pokłady pamięciowe jednostki, odsłaniając w spotęgowany sposób świat utracony. O takim typie doświadczenia zdaje się mówić narrator *Kartki.*

Przyjęte przypuszczenie, jakoby opisywany w utworze strzeżony mur wyznaczał kiedyś obszar getta, „zamkniętej dzielnicy żydowskiej", nie przymusza nas jednak do tego, byśmy w konsekwencji poszukiwali danych topograficznych tegoż miejsca. Na podstawie biografii Adolfa Rudnickiego mogliśmy stwierdzić, że pisarz nie pochodził z Warszawy, urodził się w Żabnie, które stało się prawdopodobnie pierwowzorem miasteczka Z. ze *Szczurów.* Stolica II Rzeczpospolitej była dla niego równie ważnym miejscem, gdyż tu stawiał swe pierwsze kroki jako literat. Tu też, prawdopodobnie, szukał oparcia we wspólnocie żydowskiej, która licznie zamieszkiwała przed wojną Warszawę. Bez owych danych topograficznych możemy na mocy wysuniętej hipotezy uznać, iż właśnie „tam", w realnej i jednocześnie symbolicznej przestrzeni wytchnienia, do której aż gnało pisarza z *Kartki*, znajdowała się jego ojczyzna duchowa.

Warszawska „ulica znana od dzieciństwa" nie musi oznaczać dokładnie tego samego, co „ulica dzieciństwa", a więc niekoniecznie ma wskazywać na konkretną przestrzeń urodzenia i drogi, po których stawiało się pierwsze kroki. Możemy jednak przypuszczać, że dom rodzinny opowiadającego (miejsce pierwszego zamieszkiwania w świecie) znajdował się w bliżej nieokreślonej przestrzeni żydowskiej diaspory.

Zawoalowane wyznanie, dzięki przyjętemu kontekstowi, staje się czytelniejszym wskazaniem na żydowskie korzenie narratora. Pamięć o swych początkach przybiera postać zapachów z arkadyjskiego, mitycznego świata dzieciństwa. To, co drogie, ale równocześnie bardzo odległe, nie znajduje w utworze swej właściwej nazwy, jakby po latach brakowało w pamięci odeszłych dawno imion własnych. W zamian w strukturze języka Rudnickiego pojawia się spiętrzone porównanie. Zabieg ten pozwolił ukazać emocje mężczyzny, które budzi w nim zamierzchła przeszłość. W rezultacie kształtuje się wrażenie, jakoby pierwsze doświadczenie świata w diasporze stało się jego intymną opoką. Na niej osadzona została egzystencja autobiograficznego bohatera dzieł Adolfa Rudnickiego. Trzymanie się wspomnień z żydowskiego kosmosu przywraca mu równowagę ducha, podtrzymuje świadomość istnienia w zgodzie z własną kondycją. Cierpi

[31] Za: G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 92.

równocześnie, gdyż nie ma łatwego powrotu do porzuconej perspektywy młodości. Nawet jako pisarz (żydowski?) nie spełnił się, co wyrażają jego wątpliwości:

> (...) na tych zapomnianych, nigdy przez nikogo nieodwiedzanych cmentarzach literatury, gdzie trawa zarasta pogruchotane nagrobki, o nazwiskach szarych jak liczby? Więc te przesmutne cmentarze są dla takich właśnie jak ja? (K, 72).

Wyznania narratora *Kartki znalezionej pod murem straceń* stanowią – jak sądzę – klucz do twórczości Adolfa Rudnickiego. Rozpatrujemy je tutaj w autobiograficznej perspektywie i dlatego zostają potraktowane jako ważne deklaracje końca pewnej epoki literackiej w życiu artysty, zmierzchu pewnego stylu pisania. Już w czasie II wojny światowej autor *Szczurów* zasiada do tworzenia jakby na nowo. Doświadczenia z okresu okupacji przyczyniają się bowiem do rewizji poglądów na temat literatury i jej zadań. Przemiana, jaka w nim się dokonuje, wywołana jest rolą świadka Holokaustu.

3.

Opowiadania takie, jak *Wielkanoc*, stanowią świadectwo cierpień Żyda, który przeżył Zagładę. Inne utwory Adolfa Rudnickiego, jak choćby *Kartka znaleziona pod murem straceń*, równie mocno wyrażają zrozumienie dla Polaków, poparcie dla ich zaangażowania w walkę w obronie Ojczyzny. Na tyle aktywnie i z takim brakiem dystansu do prezentowanego polskiego martyrologium, że można odnosić wrażenie, iż opowiadacz jednoczy się z szykanowanymi podczas II wojny światowej Polakami czy po prostu jest jednym z nich. W reportażowo-eseistycznych opowiadaniach opublikowanych w „Kuźnicy" w latach 1945–1957, które weszły potem w skład tomu *Szekspir*, pojawia się bohater głęboko, boleśnie przeżywający męczeńską walkę żydowskich powstańców w getcie, jak i równie mocno zaangażowany w relacjonowanie martyrologii Polaków. W tomie *Szekspir* te dwie postawy identyfikacyjne występują obok siebie, budując oblicze mężczyzny o skomplikowanej, podwójnej tożsamości.

W kilku utworach ze zbioru *Szekspir* dopatrzyć się można podobnego typu bohatera. Narratorów dzieł takich jak: *Kartka* czy *Wielki Stefan Konecki*, dalej: *Wielkanoc*, *Piękna sztuka pisania*[32] – łączy nie tylko zbliżony wojenny los, ale i wspólna im cecha: są pisarzami. Rola ta wyróżnia wybranych bohaterów-narratorów spośród innych z tomu, co w efekcie kusi interpretatorów dzieła do podjęcia zabiegów porównawczych; prób potraktowania wszystkich tych postaci z wyszczególnionych opowiadań jako jednej, tej samej osoby. Choć jest to zabieg karkołomny, podejmuję się go jednak, pamiętając o tym, jak ważną rolę pełni w dziełach Rudnickiego figura twórcy.

Uprzywilejowana pozycja bohatera wynika w wojennej rzeczywistości Polski, między innymi z „dobrego" wyglądu, aparycji, która nie pozwala posądzić go o żydowskość. W *Wielkim Stefanie Koneckim* opowiada on o sobie:

> W mej twarzy dominowały kolory łąk i stawów, harmonizowałem z ulicą, jak wierzba z polską drogą. Obnosząc mój konopny łeb i oczy rzezimieszka mogłem jak inni kursować po mieście. (WSK, 41).

---

[32] Ich pierwodruki ukazały się: *Wielkanoc* („Kuźnica" 1945, nr 1), *Kartka znaleziona pod murem straceń* („Kuźnica" 1945 nr 4/5), *Piękna sztuka pisania* („Kuźnica" 1945, nr 12) oraz *Wielki Stefan Konecki* („Kuźnica" 1947, nr 4). Znalazły się one później w tomie *Szekspir*, wydanym w 1948.

Kim jest młody indywidualista, pisarz, o którym wiemy, że ma już za sobą debiut literacki? W *Wielkanocy* okazuje się on intelektualistą, który z trwogą patrzy na polski motłoch, wyczekujący pod murami getta „widowiska paschalnego". Dopiero po jakimś czasie ujawnia się ironiczny dystans, który dzieli narratora-reportera pierwszych partii dzieła od reszty obserwatorów, spoglądających spod murów getta na walki żydowskich bojowników. Relacja opowiadającego ma początkowo charakter wyraźnie dokumentarny. W pewnym sensie narrator usiłuje być obiektywny i bezstronny, zaznacza też swoją obecność w grupie przez użycie bezosobowych form czasowników w zdaniach typu: „Wysilało się wzrok, by dojrzeć", czy: „Patrzyło się na to i nie chciało wierzyć." Ale już zdanie: „Nazbyt bolało" (W, 200), następujące po ostatnim przytoczonym, lapidarnie pokazuje, czyją stronę bierze bohater i komu współczuje on sam. W żaden sposób nie może identyfikować się z Polakami, skupionymi przed murami getta; tymi, którzy po misterium wielkopostnym tłumnie ciągną na inne „przedstawienie". Dlaczego? Tamci żałują nie ginących ludzi, lecz trawionego przez ogień majątku:

> Jedni przybywali, drudzy odchodzili. Póki dnia sterczeli pod murami. Patrzyli, mówili, żałowali. Żałowali towarów, majątków, złota, legendarnego złota, lecz przede wszystkim mieszkań i domów, „najpiękniejszych domów". (W, 202).

Dopiero w pewnym momencie narrator ujawnia swój status – jest Żydem ukrywającym się po „aryjskiej stronie". Sam jest poza „dzielnicą", w której toczą się walki o godność narodu żydowskiego, o honor i „dobrą śmierć". I choć perspektywa, którą zajmuje bohater kazałaby mu mówić, że jest jednym z tak licznie przybyłych obserwatorów widowiska, on – nie jest jednym z nich.

O kondycji jego przesądza również to, że sam jest nośnikiem cierpienia Żydów. Przekracza opowieścią mur oddzielający go od sobie podobnych. Powiada w części II: „my" o wspólnocie, która jest dla niego niezbywalną. Jest jednym z Żydów i to uprawnia go do mówienia w imieniu ginącej społeczności.

To już nie tylko subiektywne poczucie tożsamości jednostkowej, jak w *Kartce*, tutaj chodzi bardziej o tożsamość społeczną, identyfikację z cierpiącymi Żydami.

4.

Sposób, w jaki narrator *Kartki znalezionej pod murem straceń* opowiada o represjonowaniu, mordowaniu mieszkańców Warszawy, czyni z niego spadkobiercę polskiej tradycji patriotycznej. Opisując martyrologię Polaków[33], wywodzi swój język wprost z tradycji romantycznej. Przy tym posługuje się patosem, cechuje go rozmach roztaczanej wizji. Mówi o ulicach zalanych krwią, mostach jako miejscach kaźni. Z czułością wspomina o nagim murze – ostatnim oparciu dla rozstrzeliwanych, podczas gdy chodnik decyduje się nazwać poduszką dla konającego. Tereny egzekucji, na przykład mur na Nowym Świecie, poddane zostają zabiegowi antropomorfizacji. Stają się emocjonalnie waloryzowanym „najdroższym łonem". Opowiadający posługuje się topiką romantyczną, a wraz z nią daje się zauważyć jego szczególną, niezwykle zaangażowaną postawę – jednego z czcicieli obrońców represjonowanej Ojczyzny.

---

[33] W utworze mowa o niemieckich akcjach odwetowych, stosowaniu zbiorowej odpowiedzialności za zamachy na obywateli niemieckich.

Wspominając o ciałach zabitych w Warszawie, podkreśla to, że rozstrzelanym nie może być okazany należny szacunek i nie doczekają się oni godnego pochówku. Ciała martwych zabierane są z miejsc egzekucji i usuwane sprzed oczu rodaków. Jednak – paradoksalnie – potęguje to obecność zmarłych. Świadomość zbiorową kształtują bowiem gesty-znaki takie, jak wianuszek nieśmiertelników, pozostawiony pod murem dla upamiętnienia nieobecnych. Narrator tych partii dzieła jest wyrazicielem kultu narodowych świętości, roztaczającym wizję umęczonego polskiego społeczeństwa. Potrąca słowem o mit mesjański. Posługuje się wówczas obrazotwórczą frazą:

> niemoc ludzkich zwłok ukrzyżowanych niewidzialnie nad miastem, odkryła całą naszą nędzę (...) (K, 69).

Z logiki wywodu wynika, iż tę figurę Chrystusową tworzą właśnie zamordowani. Adolf Rudnicki, wyrażając plastycznie cierpienia narodu, ucieka się do toposu, czytelnego zwłaszcza dla polsko-chrześcijańskiej zbiorowości. Nie trzeba bardziej dobitnych przykładów, by wykazać, jak dobrze zna chrześcijańskie symbole cierpienia i zwycięstwa, obecne w polskiej kulturze.

Wiara w zmartwychwstanie narodu (odzyskanie niepodległości) ukryta jest w tradycji polskiej, wtopiona w świadomość kulturową społeczeństwa, w pewnym stopniu także dzięki powszechnie znanym utworom Adama Mickiewicza. Przypuszczam, że po wielu dziesięcioleciach odzyskana niepodległość Polski wydawać się mogła niejednemu spełnieniem nadziei pokładanej w tym, że nękany pod zaborami naród na drodze głębokich cierpień odrodzi się na wzór Chrystusowy. Przyswojona w XIX wieku kulturze polskiej symbolika nowotestamentowa nie została nigdy całkowicie zapomniana. W jakimś stopniu jest wciąż obecna w wyobraźni społecznej Polaków, silnie związanej z chrześcijaństwem. Odżyła ona w chwili zagrożenia bytu państwowego po wrześniu 1939 roku. Powróciła echem także w prozie Rudnickiego tuż po wojnie.

Ukazany w *Kartce znalezionej pod murem straceń* moment historyczny przedstawiony został przez pisarza tak, ażeby położyć akcent na cierpienia „krzyżowanego" narodu. W polskim czytelniku dzieła Adolfa Rudnickiego zrodzić się może nadzieja na to, iż wzmocnieniu kaźni, zatartym grobom towarzyszyć będzie narracyjna odsłona – wizja odrodzenia się potęgi narodu. Nie odnajdzie jej jednak. Wpisany w utwór wykład figuralny[34] dziejów zdaje się nie mieć charakteru profetycznego. Brakuje w nim wyraźnych elementów, które by zapowiadały zmartwychwstanie narodu, jego triumfujące odrodzenie, realizację „mitemu rezurekcyjnego". Historia dla Polaków (jej wizja w tekście) zatrzymała się w chwili nasilonych cierpień społeczeństwa. Nie jest to jeszcze rekombinacja negatywna mitu mesjańskiego. Raczej autorska wizja polskiego społeczeństwa plugawionego: „Teraz [wróg] wystąpił na widok powszechny, aby nam napluć w twarz" (K, 68). Cierpienie Polaków ma jednak sens, skoro, przekonuje nas o tym autor, wpisane zostaje w tradycję chrześcijańską, w której naród, a z nim i narrator, szukają oparcia.

Odwołanie się do znaku chrystusowego, skojarzenie męczeństwa narodu z postacią cierpiącego bez winy, pozwala podkreślić szacunek dla pomordowanych. Spotęgowane cierpienie jednoczy zbiorowość w przeżywaniu silnych emocji: miłości do miejsca, z któ-

---

[34] Z. Stefanowska, *Figuralny wykład historii w „Księgach narodu"*, w: *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego"*, Warszawa 1962, s. 43-44.

rego się wywodzi i nienawiści do okupanta. Antropomorfizowana Warszawa staje się matką dla broniącego jej i cierpiącego z nią mieszkańca. Od tego skojarzenia już tylko krok do obrosłego w tradycję wyobrażenia smutnej, umęczonej kobiety – alegorii Polski[35].

5.

W *Wielkim Stefanie Koneckim* poznajemy natomiast oblicze bohatera, który równie mocno czuje się także Żydem. W utworze tym widać wyraźnie dramatyczną sytuację pisarza polskiego o żydowskim pochodzeniu.

Polskie dokumenty i słowiański wygląd pozwalają mu względnie swobodnie funkcjonować po „aryjskiej stronie", z dala od społeczności stłoczonej na przestrzeni „dzielnicy zamkniętej", specjalnie wyznaczonej dla niej przez okupanta. „Aryjska" uroda pomaga mu w zażywaniu względnych wygód poza murami. Nie może jednak funkcjonować sprawnie i to nie z powodu obaw o wydanie się prawdy o jego korzeniach, o przynależności także do innej wspólnoty. Ciąży mu świadomość nieogarnionego cierpienia innych Żydów. Bolesne sceny rozgrywają się na wydzielonych do tego przestrzeniach i nie są już tylko dalekimi odpryskami męczeńskiej, żydowskiej tradycji. Dzieją się tuż obok, są dojmującą rzeczywistością. Nie oddaloną o stulecia, lecz wydarzającą się „tu i teraz". Męka innych Żydów okazuje się wciąż „nie gojącą się raną" narratora (Rudnicki wiedział dobrze o zubożeniu, potężnym głodzie i masowych zgonach ludności zamkniętej w gettach). Odmowa solidarności z dręczonymi braćmi mogłaby być rozumiana przez wielu jako zdrada. Bohater Rudnickiego nie tyle nie chce być o nią posądzany przez innych, ile próbuje pozostać w zgodzie z własnym sumieniem. Postanawia więc przedostać się z Lwowa do warszawskiej „dzielnicy zamkniętej".

Potrzeba bycia razem z narodem wypływa u narratora także z fascynacji, deklarowanej chęci wypicia swej części ze wspólnego wszystkim Żydom kielicha goryczy. Młody artysta z utworu *Wielki Stefan Konecki* mówi o swej duszy, że jest rozśpiewana jak *Pieśń nad Pieśniami* i zbolała jak *Księga Hioba*. Jednak, gdy mu przychodzi zmierzyć się z prawdziwym cierpieniem, powszednim dla mieszkańców „dzielnicy żydowskiej", widzi bezużyteczność pięknych i obrosłych w tradycję formuł starotestamentowych. Staną się one niewystarczalne w momencie, gdy pozna od środka gettową rzeczywistość. „Wybujała dusza" artysty dozna tam upadku.

Ludzie z „zamkniętej dzielnicy", których widział wcześniej na ulicach Lwowa, wydawali mu się już wówczas podobni do zagnanych koni, do jednego łacha (tak, właśnie „jednego"). Sam ich opis sugeruje zezwierzęcenie, reifikację zbiorowego podmiotu, sprowadzonego do jednolitej masy (w swym podobieństwie wynikającym z brzydoty). Jej szpetota i nieforemność (stąd skojarzenie ze starym zdartym materiałem) zrobiły na głównym bohaterze ogromne wrażenie.

Jednak to, co widzi w samym getcie warszawskim, sprawia, że wytrzymuje w nim zaledwie trzy dni. Rzeczywistość zza muru jest ponad jego siły i dlatego – ucieka. Cierpień, jakie ujrzał, nie spodziewał się spotkać w takim natężeniu. Chciał spokoju, prostego życia, a to, co dostrzega na każdym niemal kroku i czego słucha, okazuje się nie do przyjęcia:

[35] Zob. M. Janion, *Ciało ojczyzny*, w: *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 38-40. Zob. także: E. Paczoska, *Eros i Polska*, w: *Literatura Młodej Polski: między XIX a XX wiekiem*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1998, s. 271-281.

Natarł na mnie jak w pustkę. Nie zmieniając wyrazu nieruchomych oczu, głos jego z pomruku przeszedł w lament, jakiego póki życia nie słyszałem. Ogrom tej nędzy zdusił we mnie zdolność do litości, zostawiając tylko przerażenie (WSK, 53).

Żebrak ów, pierwszy napotkany człowiek, nikogo poza naszym bohaterem nie obchodzi. Lament i tłum na ulicach są codziennością getta. Nowy „obywatel" obserwuje z uwagą „smak cierpień, nędzy i beznadziejności". Zauważa nadmiar negatywnych doświadczeń. Jako pisarz podkreśla również – teraz właśnie – niewystarczalność, jakąś niedostateczność najstarszych symboli kultury europejskiej, które nie są zdolne oddać rozmiaru boleści.

(...) mury pękały od cierpień, od nikomu na świecie nieznanych cierpień. (...) w każdym domu było **więcej cierpień niż w Hiobie**, na każdym skrawku tych zamkniętych ulic było **więcej bólu, niż na drodze krzyżowej** (WSK, 53-54, podkreślenie moje – K. S.).

Symboliczne postaci wyrosłe z tradycji judaistycznej, takie jak Hiob, nie wytrzymują porównania z doświadczeniem ludzi z getta. Nie są dla Rudnickiego wystarczająco pojemne, by mógł on opisać za ich pomocą bezmiar bólu narodu żydowskiego.

Skrajne cierpienia, doznawane przez Żydów, nieraz bywały kojarzone również z męką Chrystusową. W drodze Jezusa odnajdowano podobieństwo do losów męczonego, starotestamentowego narodu. W symbolicznej postaci przeglądali się ci najbardziej cierpiący – Żydzi, i odkrywali potwierdzenie własnego przeznaczenia. To – paradoksalnie – oni mieli być rzeczywiście ukrzyżowani na polskich drogach, jak czytamy w liryku Marii Hochberg-Mariańskiej[36].

Skąd zrodziła się taka dramatyczna dla wyznawców judaizmu, spadkobierców starotestamentowej tradycji, potrzeba sięgania po symbole podważające własną ich tożsamość? Przecież przez wieki prześladowani przez chrześcijan Żydzi uznawali Jezusa za fałszywego mesjasza[37]. Kwestia nawiązywania do tej postaci, fundamentalnej dla moralności zachodnioeuropejskiej, wyrosła z samej sytuacji dialogicznej, jaka kształtowała się przez ostatnie dziesięciolecia przed wybuchem wojny światowej, w wyniku koegzystencji na polskiej ziemi kilku narodów i religii. Tę to właśnie okoliczność dostrzegała również literatura. W obliczu skrajnego cierpienia, jakie spotkało po 1939 roku Żydów polskich, zaczęli oni sięgać po powszechnie czytelne symbole religijne chrześcijan. Czynili także np. dlatego, że pragnęli podkreślić sytuację wykluczenia, w jakiej znaleźli się szykanowani przez faszystowskich okupantów i zbyt często otaczani obojętnością przez chrześcijan. Pragnęli podnieść problem dość powszechnego ignorowania dziejącej się tuż obok Polaków, za prowizorycznymi murami, męki społeczności żydowskiej; niedopuszczania myśli o wyjątkowej samotności w cierpieniu Dzieci Abrahama.

W liryku Hochberg-Mariańskiej gest nawiązania do centralnej postaci Nowego Testamentu to okrzyk bólu i protestu przeciwko nieczułości świata chrześcijańskiego, który szczyci się z posiadania Odkupiciela – wskazującego drogę do zbawienia po-

[36] Patrz: M. Hochberg-Mariańska, *Bluźnierstwo*, w: *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, opracował i szkicem wstępnym poprzedził M. Borwicz, Warszawa – Kraków 1947, s. 95. Wiersz opatrzony jest miejscem i datą: Kraków 1943.

[37] Żydzi przez wieki odrzucali Jezusa jako apostatę, heretyka i szkodliwą siłę, jak przypomina Byron L. Sherwin. Zob. tegoż, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, Warszawa 1995, s. 283-309.

przez dokonywanie gestów miłosierdzia – podczas gdy obok cierpią i umierają miliony. Powołanie się na osobę Chrystusa prowadzi tu do ukazania go jako tego, który winien zwrócić się przeciwko masom pozornych naśladowców jego posłania. W wierszu z 1943 roku Marii Hochberg występuje zbiorowy podmiot, „my" liryczne wypowiadające się w imieniu polskich Żydów, wzywające Boga chrześcijan do zaciśnięcia pięści w karzącym geście wobec swych wiernych.

Symbol chrześcijan – ukrzyżowany Jezus, sugestywnie oddaje sytuację ludności żydowskiej, ale pojawiając się w literaturze, jest też znakiem wyzwania rzuconego świętoszkowatości chrześcijan. Zwrócenie się do Jezusa wiąże się z rozpaczliwą prośbą o interwencję. Jest błaganiem o Dzień Gniewu, który przyniósłby kres cierpień narodu żydowskiego; nawet jeśli miałby on przybrać postać chrześcijańskiej paruzji.

Męka Żydów nie wydaje się autorce wiersza mniejszą od pradawnej pasji Jezusa z Nazaretu. W swym liryku, o wymownym tytule *Bluźnierstwo*, formułuje dwa kontrowersyjne pytania:

Spójrz na nas, jak żyjemy pod kolbą i batogiem,
Czyż każdy z nas nie cierpi tak – jak gdyby był Bogiem?
(...)
Gdzie jest miejsce dla Ciebie w czasach zbrodni i grozy –
Czy nie za murem getta i za drutem obozów?[38]

Przykład Ukrzyżowanego służył wyobraźni jednostek, które mękę własną i całej żydowskiej społeczności próbowały wytłumaczyć za pośrednictwem czytelnego, mesjańskiego znaku. Potrzeba nadania sensu cierpieniom milionów rozumiana może być jako chęć „obłaskawienia" niezrozumiałego: masowego wyniszczenia narodów[39]. Jizchok Kazenelson, zamordowany w 1944 roku w Oświęcimiu, dostrzegał znaczącą rolę ludu Izraela i właśnie jego męczeństwu nadał rację historiozoficzną:

Święty jest na krzyżu mój naród,
pokutujący za winy świata.
Jeśli kiedykolwiek mój naród był wybrany,
Ponieważ cierpiał za innych – to teraz! to teraz! [40]

Podniesiony do godności „święty naród" pojawia się w wierszu zgodnie ze starotestamentowym motywem cierpiącego Sługi Jahwe z *Księgi Izajasza*[41], ale mękę swą przechodzi na drzewie krzyża, jak Chrystus (którego imię w przekładzie z aramejskiego – *mešiha*, z hebrajskiego – *mašiah*, oznacza właśnie pomazańca, wybranego[42]).

Na podstawie podanych przykładów obserwujemy charakterystyczne zjawisko: zatopieni w bólu świadkowie Zagłady, by wyrazić swe uczucia uciekają się do języka mitu, kultury, przechodząc ponad granicami jednego światopoglądu religijnego. Poszukując

[38] M. Hochberg-Mariańska, *Bluźnierstwo*, w: *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, dz. cyt.
[39] Mam na myśli także planowe wyniszczanie przez nazistów narodu Romów.
[40] Utwór przywołuję za: S. Schreiner, *Żydowska myśl teologiczna po Oświęcimiu*, tł. J. Zychowicz, „Znak" 1980, nr 7, s. 902.
[41] Na typ egzegezy wskazuje autor artykułu. Jak wyżej.
[42] H. Langkammer OFM, *Stary Testament odczytany na nowo. Wprowadzenie – Treść teologiczna – Etos*, Lublin 1992, s. 185.

odpowiednich symboli do wyrażenia martyrologii narodu żydowskiego nie są już w stanie pozostawać w obrębie jedynego, ograniczającego ich ekspresję, paradygmatu wiary.

6.

W jakim słowie zamyka Adolf Rudnicki to, co spotkało diasporę Żydów europejskich podczas II wojny światowej? Posługuje się on określeniem „apokalipsa" dla opisu wyniszczenia[43] narodu żydowskiego. Użyte wyrażenie nie odnosi się, jak podpowiadałaby tradycja, do niewiadomej, nieznanej bliżej przyszłości, do momentu ostatecznego triumfu Dobra nad Złem[44]. Apokalipsa rozegrała się na widowni dziejów, w obozach zagłady, takich jak Oświęcim. Działa się ona w warszawskim getcie, a jej apogeum miało miejsce w czasie powstania, które wybuchło w kwietniu 1943 roku. Członkowie Żydowskiej Organizacji Bojowej zdecydowali się wówczas na nierówną walkę z nazistami. W ich decyzji o rozpoczęciu zbrojnego oporu widzi narrator Wielkanocy przypomnienie o uniwersalnych wartościach człowieka (w utworze dochodzi do znamiennej etyzacji postaci powstańców). Niemieckiej akcji mordowania resztek ludności z getta przeciwstawia pisarz postawę bojowców. Nie o zachowanie życia idzie tym ostatnim, lecz o upomnienie się o godny koniec. Za taki uważana jest śmierć z bronią w ręku[45]. I to nie tylko według polskiej, żołnierskiej mitologii. Należy tu przypomnieć wzorzec o wiele starszej proweniencji, rodem z żydowskiej kultury – Masadę[46].

Adolf Rudnicki podnosi jeszcze jeden ważny wątek. Ludność getta walczy we własnej, jakże małej, ojczyźnie. Bije się za nią; za „te swoje parszywe ulice, przetrzebione przez tyfus i głód, tłuste od krwi i cierpień, podrutowane jak klatki w zwierzyńcu (...)" (W,199). Potwierdza przynależność Żydów do polskiej ziemi. Uświadomienie ich zakorzenienia, rodzimości, sprawia, że czytelnik może głębiej przeżyć stratę „ogromu życia", jak powie o zabitych bohaterka *Wielkanocy*.

Swoje przerażenie pustką pozostałą po warszawskich Żydach zapisuje Rudnicki w *Czystym nurcie*. Warszawa wyszła zniszczona z chaosu wojny. Natomiast samo „żydowskie miasto", kiedyś stojące wewnątrz stolicy, przedstawiało w 1945 roku pustynny pejzaż. Co pozostało? Twórca odpowiada – „nicość". Przybysza porusza widok ruin warszawskich, w które obrócił je „kosmiczny gniew Boga". Tchnie od nich jednocześnie grozą i „nudną nudą trupów". Przy opisie „dzielnicy żydowskiej" prozaik posługuje się anaforą, by pokazać, że tu nie ma nawet śladów po bytności człowieka. Nie zachowało się nic. Zupełnie. Zaczyna wyliczać, powtarzając jak refren to samo słowo: żadnych domów, żadnych murów, żadnych kominów, rysunków ulic,

---

[43] Słowo *apokalipsa* na wyrażenie zagłady Żydów podczas II wojny światowej pojawia się w kluczowych miejscach tekstu, w takich opowiadaniach jak: *Wielkanoc* czy *Piękna sztuka pisania*. Inne wyrażenie na określenie Szoa proponuje Michał Głowiński. Sugeruje on użycie słowa „Wyniszczenie". Zob. *Zapisywanie Zagłady. Z Michałem Głowińskim rozmawia Anka Grupińska*, „Kontrapunkt" (dodatek do „Tygodnika Powszechnego") 2001, nr 1/2 (50/51), s. 14-15.

[44] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 46.

[45] Świadomi byli tego powstańcy z getta warszawskiego. Zob. relację Marka Edelmana *Getto walczy*, w: R. Assuntino, W. Goldkorn, *Strażnik. Marek Edelman opowiada*, wstęp J. J. Szczepański, przekład I. Kania, Kraków 1999, s. 175-238.

[46] Analogia jest widoczna w sensie dosłownym i przenośnym. Powstańczy odział Anielewicza popełnia samobójstwo (podobnie do historycznego wzorca), woląc śmierć niż poddanie się Niemcom. (Zob. M. Edelman, jak wyżej) Zeloci z Masady uznawani są dzisiaj za wzór heroizmu Żydów. Patrz: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, wyd. II, Warszawa 1998, s. 172.

chodników, linii tramwajowych, dróg, placów. Tak, jakby nigdy nie mieszkali tu Żydzi, jakby nie było to ich największe skupisko w Europie (por. CN, 172 -173). Zniszczenie jest totalne. O żydowskim mieście mówi się, że zostało wymazane, zmiażdżone, starte. Twórca posługuje się na przemian starotestamentową i zaczerpniętą z *Nowego Testamentu* frazą. Świat przedwojennych Żydów usunięty z powierzchni ziemi porównuje do namiotu, zdjętego z łąki lub do miejsca, może świątyni (ale to słowo nie pada), po której kamień na kamieniu nie pozostał.

Z tradycji eschatologicznej, do której się odwołuje, czerpie wybiórczo elementy katastroficzne[47]. Bohater Rudnickiego nie oczekuje jednak boskiej interwencji, która ukróciłaby dziejące się na jego oczach okrucieństwo. Poszukując odpowiedniej formy dla tego końca świata wyjawia, iż oto, na jego oczach wydarzyła się apokalipsa. W rozpoznanej przez niego rzeczywistości, gdzie nie ma mowy o bycie transcendentnym i wyższej legitymacji bytu (PSP, 217), funkcją pisarza jest: ujawnić, objawić sprawy skryte, nieznane[48], których był świadkiem. To on przejmuje rolę biblijnego skryptora, zostaje tym, który widział Apokalipsę; „odsłonił" ją, bo tyle właśnie znaczy to słowo: apokalypsis.

7.

Adolf Rudnicki-pisarz udokumentował swe kulturowe korzenie, mocno osadzone w tradycji polskiej i żydowskiej. Tożsamość jego bohatera autobiograficznego nie jest monolitem. W *Wielkim Stefanie Konecki* wyznaje narrator: „Uważam się zawsze przede wszystkim za Polaka, reszta to moje zawiłe sprawy" (WSK, 41). Druga strona jego kondycji jest bardziej uwewnętrznioną, bardziej osobistą, jak moglibyśmy stwierdzić na podstawie *Kartki znalezionej pod murem straceń.* Jest przedstawiana w sposób zawoalowany, znacznie subtelniejszy. Bohater o żydowskich korzeniach decyduje się na pozostanie po „aryjskiej stronie" (ukrywanie się), lecz gestami, znaczącymi „dla wtajemniczonych" słowami wskazuje równocześnie na niemożność bycia w rozbracie ze swą drugą tożsamością.

Podkreśla on swą żydowskość także poprzez udział w cierpieniach całej prześladowanej społeczności. Jako pisarz jest ich nośnikiem, staje się tym, który czuje się zobowiązany wyrazić ich skrajność. Zdecydowany akces do żydowskiej wspólnoty składa bohater *Wielkanocy.* Jest on tym, który współodczuwa z zagrożoną społecznością. Swej opowieści pragnie nadać status Biblii (choć podniosły ton programowo przełamuje). To on w swych dziełach pragnie zapisać cierpienia Żydów i tu – w materii słowa właśnie –spróbuje ich upamiętnić.

Rudnicki opowiada o martyrologii Żydów i Polaków, odrzucając wyłączność stylizacji biblijnej. Prozaik nieustannie łączy patos z kolokwializmami, język „ulicy" z wyróżniającym go poetyckim stylem, mowę sprawozdawcy z biblijnymi lamentacjami. Pisarz bierze na siebie odpowiedzialność za opowiedzenie Holokaustu. Jest jednym z Żydów, który przetrwał i jako ocalały musi być wierny swej przeszłości. Samo zestawienie języka Starego Testamentu (Tanachu) z relacją dokumentarną nadaje temu świadectwu nowy i niepowtarzalny status dzieła o Zagładzie.

---

[47] Patrz: G. Scholem, *Judaizm. Parę głównych* pojęć, przeł. J. Zychowicz, przedmowa M. Galas, Kraków 1991, s. 162.

[48] Por. znaczenie słowa „apokaliptyka". H. Langkammer OFM, *Stary Testament odczytany na nowo*, dz. cyt., s. 171.

Czasami jednak, stając jako pisarz w obliczu Zagłady, ukazuje swą niemoc. Po doświadczeniach wojennego *theatrum mundi* jak wielu innych pragnie dać świadectwo prawdzie. Ten, którego warsztat słynie z porównań, znający bogactwo kultury judaistycznej i chrześcijańskiej, nie może jednak znaleźć adekwatnego pojęcia, żadnego symbolu. Nie z tej przyczyny nawet, by znane mu porównania były niestosowne i niewystarczające. Może bardziej dlatego, że to, na co patrzył, jest niewyrażalne. Wie o tym pisarz z *Wielkanocy*, gdy deklaruje swą rezygnację z szukania porównań dla wyrazu oczu Żydówki, którą przerażoną spotkał pod murami płonącego getta.

Adolf Rudnicki, szukając w kulturze śródziemnomorskiej odpowiedniego obrazu dla sytuacji około pięciuset tysięcy ludzi[49] uwięzionych w stosunkowo niewielkiej części Warszawy, posługuje się dwiema postaciami, sytuacjami z *Biblii*. Jednak ani figura Hioba, któremu odebrano wszystko, co najdroższe, i skazano na bezzasadny ból, ani skojarzenie z męką Pańską, nie wydały się miarodajne przyglądającemu się rzeczywistości getta. Okazały się puste, nieadekwatne wobec dramatów rozgrywających się za murami „zamkniętej dzielnicy". Pisarz nie znalazł odpowiedniego sposobu ekspresji w obrębie tropów ze znanej mu wyśmienicie tradycji europejskiej.

Powtarzając wielokrotnie (niemal refrenicznie) w *Wielkim Stefanie Koneckmi*: „więcej niż...", użyte na określenie tego, co zobaczył bohater Rudnickiego na ulicach getta warszawskiego, sugeruje właściwie nieistnienie odpowiednich porównań, umożliwiających wyrażenie cierpienia Żydów.

[49] W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, wstęp i opr. A. Szpilman, Kraków 2000, s. 45. Zob. także: I. Maciejewska, *Getto warszawskie w literaturze polskiej*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, dz. cyt., s. 135-162.

Dominika Nazaruk
(Białystok)

DANIEL – SZTETL – GETTO. WIZJA APOKALIPTYCZNA W POWIEŚCI GRIGORIJA KANOWICZA *ŚWIECE NA WIETRZE*

A którzy czekali błyskawic i grom
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już...

Czesław Miłosz *Piosenka o końcu świata*

***

Akcja powieści Grigorija Kanowicza *Świece na wietrze* rozgrywa się na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych w małym, prowincjonalnym miasteczku żydowskim na Litwie. Jej bohaterem jest dorastający chłopiec, Daniel, sierota, przygarnięty przez żydowskiego grabarza Józefa. Historia Daniela ukazana została na tle rzeczywistości sztetl[1]: rzeczywistości współżycia Litwinów z Żydami, ich problemów, różnic i wspólnej historii. Do tych peryferii Europy docierają echa wydarzeń wstrząsających światem i tutaj ludzie stają się ofiarami wojny, getta, zagłady. Zniszczeniu ulega nie tylko owa realność żydowskiego miasteczka, nieodwracalna przemiana dokonuje się w życiu głównego bohatera, dziecka, z którego perspektywy cały ten świat obserwujemy.

Jak sam pisarz stwierdził, jego proza przypomina świat z obrazów Chagalla czy opowiadań Schulza. Przesycona jest poezją, pewną melodyjnością, w rytmie której pojawiają się niesamowicie plastyczne obrazy miasteczka, cmentarza, bóżnicy. Rozleniwiona atmosfera *Świec na wietrze* przypomina pogranicze snu i jawy. Czas, choć tak tragiczny i decydujący, płynie powoli, ociężale. Ten świat jest mieszanką twardych praw życia i mistyki.

Wizja apokaliptyczna[2] powieści to element tego magicznego świata. Wchodzi w spokojną rzeczywistość miejscowości bez gwałtowności, bez naturalistycznych obrazów klęski, zniszczenia, śmierci. Nawet opisy getta, apogeum cierpienia, w przeważa-

---

[1] Sztetl – małe żydowskie miasteczko w Europie Środkowej lub Wschodniej.

[2] Wizja apokaliptyczna rozumiana jest tu jako składający się z kilku etapów proces. U jego źródeł leży przedstawienie pewnej rzeczywistości, która z takich czy innych powodów musi ulec zniszczeniu. Etapem kulminacyjnym jest wielki wybuch, moment upadku. Siła, z jaką owa rzeczywistość zostaje zniszczona, posiada jednak w sobie pierwiastek pozytywny. W miejsce starego ładu powstaje coś nowego, nowa nadzieja.

jącej mierze pozbawione są grozy, okrucieństwa. Podobny do apokalipsy miasta jest proces burzenia świata wewnętrznego głównego bohatera. Odbywa się to na różnych płaszczyznach, wskutek różnych wydarzeń. Prowadzi do powstania nowej, zupełnie pozbawionej złudzeń jednostki. Jedność zostaje rozbita, zarówno w pojedynczym człowieku, jak i w mieszance kulturowej, jaką był do pewnego momentu sztetl. Apokalipsa staje się odsłonięciem smutnej prawdy o człowieku, o jego bezsilności, o duchowym wyobcowaniu, które „jest przyczyną wielu nieszczęść. Z niego właśnie, czy raczej obok niego, wyrasta coś znacznie gorszego: podział ludzi na gatunki”[3]. Apokalipsa jednostki staje się apokalipsą ogółu. Dochodzi do sytuacji, w której „nie ma ludzi, (...) są Niemcy, Litwini, Żydzi, ale ludzi nie ma”[4]. Najbardziej jednak tragiczne wydaje to, że nie sposób uchwycić i nazwać w tym świecie przewinienia, „występku”, który prowadzi do apokalipsy. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego zostało dokonane zniszczenie społeczności żydowskiej.

Dziecko

Świat widziany oczyma dziecka jest znacznie bardziej emocjonalny niż świat dorosłych. Rozumienie rzeczywistości wychodzi tu poza przyjęte przez ogół zasady, staje się indywidualnym poszukiwaniem, doświadczaniem, budowaniem własnych pojęć i reguł. Rysunki wykonywane przez dziecko, przedstawiające jakiś skrawek rzeczywistości, nie są sztuką mimetyczną, ale obrazem dziecięcego wnętrza. Rysunki to reakcja na przetworzony wewnętrznie świat[5].

Ta zasada sztuk plastycznych obowiązuje również w literaturze. Ona właśnie choć w części tłumaczy zdeformowaną, pełną kolorów, zapachów i dźwięków rzeczywistość *Sklepów cynamonowych* Schulza. Sprawia, że przestaje bulwersować spoufalanie się z Bogiem żydowskiego chłopczyka z powieści Icka Mangera *Księga raju.* Umożliwia wypowiedzenie specyficznego uczucia, jakim jest tęsknota za utraconą ojczyzną, dzieciństwem, jak to się dzieje w *Dolinie Issy* Czesława Miłosza. W tym świecie wszystko owiane jest atmosferą piękna i wolności.

W świecie percypowanym z perspektywy dziecka innego wymiaru nabierają także takie zjawiska, jak: cierpienie, śmierć, strach, wojna. Pisarz sięgający po technikę przedstawienia Holocaustu z perspektywy dziecka, może sobie pozwolić na pozostawienie pewnego marginesu błędu, wszak porusza się w takiej przestrzeni, w której wybaczalny jest brak umiejętności dosadnego nazywania, gdzie wiele kwestii może pozostać przemilczanych[6]. Sprawia to, że wojna i Holocaust burzą nie tylko porządek polityczny i społeczny, niszczą przede wszystkim ten piękny świat dziecka. Staje się w konsekwencji rodzajem inicjacji, poprzez którą natychmiast, wbrew swojej woli i prawom fizjologii, dziecko rozpoczyna dorosłe życie[7].

---

[3] T.Venclova, *Eseje*, Sejny 2001, s.140.

[4] G. Kanowicz, *Świece na wietrze,* Warszawa 1983, s.448.

[5] Więcej na ten temat w: S. Szuman, *Sztuka dziecka*, Warszawa 1990.

[6] Por. opinie Michała Głowińskiego, w: *Zapisywanie Zagłady. Z Michałem Glowińskim rozmawia Anka Grupińska*, „Tygodnik Powszechny” nr ½, 25 III 2001, s. 14: „Jeśli natomiast chodzi o samo widzenie zjawiska, to jestem zwolennikiem ujmowania go w kategoriach potwornej niezwykłości. Nie można tego zjawiska banalizować, oswajać przez odnoszenie do czegoś innego. Można racjonalizować, mówiąc, że nazizm stworzył pewną irracjonalną rzeczywistość”.

[7] Zob. wypowiedź Wilhelma Dichtera, w: *Inżynier „Q”. Z autorem „Konia Pana Boga” i „Szkoły bezbożników” rozmawia Włodzimierz Kalicki*, „Gazeta Wyborcza” 5 I 2004, dodatek, s. 20: „Tak. Stworzyłem sobie własny

Aby przedstawić, w jaki sposób realizuje się to w życiu Daniela, głównego bohatera *Świec na wietrze*, najpierw przybliżymy kreację tej postać, zwracając szczególną uwagę na sposób percepcji świata.

Daniel Klein urodził się około roku 1924 w małym, żydowskim miasteczku nieopodal Kowna. Szybko osierocony przez matkę i ojca, który swoje życie poświęcił komunizmowi, wychowywany był przez dziadków. Ale to także nie trwało długo, bowiem po śmierci babci i odejściu dziadka do domu starców, Daniel, w wieku 13 lat, zostaje przygarnięty przez miasteczkowego grabarza Józefa. Od tego momentu jego życie toczy się bardziej wśród nagrobków i drzew, niż wśród ludzi.

Samotność Daniela ma dwie strony. Z jednej jest przykrym uczuciem braku przynależności do jakiejkolwiek wspólnoty, braku bliskości i ciepła. Z drugiej zaś samotność ta staje się czynnikiem, który w sposób szczególny wpływa na kształtowanie się jego osobowości. Naturalny proces jej kształtowania się następuje według reguły przejmowania wzorców. Dziecko często dokonuje introjekcji sądów wartościujących innej osoby. Sytuacja, w której Daniel przez większą część swojego życia pozbawiony jest bliskiej znaczącej osoby, sprawia, że owa reguła go nie dotyczy. Nie ma nikogo, kto świadomie kształtowałby jego postrzeganie rzeczywistości. Każdy sąd o świecie jest więc jego indywidualnym sądem, który także powstaje w sposób niezwykły.

Zgodnie z miejscową opinią Daniel uważny był za dziwaka. Nie interesowały go pieniądze, plotki, modne nurty polityczne, konwenanse. Samotne dorastanie spowodowało, że w chłopcu nie wytworzyła się umiejętność zdobywania i porządkowania informacji o świecie, co jest podstawą rozwoju człowieka. Niemniej jednak nie można Danielowi odmówić mądrości. Procesem rozwoju, w jego przypadku, nie jest czerpanie ze świata, ale wydobywanie z siebie. Przypomina w tym „romantyczne dziecko" – „ sprzeczne w sobie, bo zdroworozsądkowe i naiwne, zawsze w więzi z życiem"[8], wyposażone w pewną niezwykłą wiedzę. Nie jest nią wiedza filozoficzna, to raczej szczególny rodzaj wrażliwości, skłaniającej do wnikliwej obserwacji życia, nie pozbawionej logiki, opartej na wyższych wartościach, takich jak dobro, miłość, wolność, tożsamość. To także emocjonalna relacja ze światem, zdolność do przeżywania i nazywania różnych uczuć w sposób bardzo intensywny. Umiejętność ta, wzbogacona o niesamowitą wyobraźnię, dotyczy zarówno przeżyć wewnętrznych, jak również świata zewnętrznego. Światy te stają się na równi rzeczywiste. Granica między nimi zaciera się, co powoduje, że Daniel nie jest często świadomy, czy żyje w swoich marzeniach, czy w rzeczywistości. Może swobodnie przemieszczać się między tymi światami. O radości powiada:

> W mojej duszy z nową siłą zatrzepotała radość, i nie żal mi było podzielić się nią z każdym napotkanym stworzeniem, czy był to człowiek, czy zwierzę, drzewo, czy ptak. Tego dnia, jak mi się wydawało, starczało we mnie radości dla wszystkich, a gdybym nawet oddał jej połowę, to i tak zostałoby na mój użytek jeszcze za dużo[9].

świat [w czasie wojny – D. N.], świat snów, czy raczej pół jawy, pół snów, w którym byłem inny. Inni też byli moi najbliżsi. Silni, opiekuńczy, zwycięscy – przeciwieństwo ludzi, których widziałem, unosząc powieki".

[8] A. Kubale, *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984, s.52. Autorka przedstawia motyw dziecka w literaturze romantycznej. Postać Daniela ukazuje charakterystyczne doświadczanie egzystencji, które romantycy przypisywali dziecku. Przeżycie niesamowitej intensywności, niewinności i harmonii życia – jako utraconego, niemożliwego raju oraz doświadczenie nieszczęścia, klęski i śmierci.

[9] G. Kanowicz, dz. cyt., s.34.

O miłości:

> Zastanawiałem się, czy miłość nie jest podobna do święta Paschy? Siedzisz za stołem i wszystko aż ci się w środku przewraca, nie po wypitym alkoholu, ale od słodkiego, niemal błogiego uczucia uczestniczenia w święcie. I wydaje się, że rozkwita w tobie biała, bielutka jabłoń osypująca kwiaty na twój stół, na twoje wino i na całą nieogarnioną ziemię[10].

O swoich wyobrażeniach:

> Leżałem i starałem się nie myśleć o przytułku. Patrzyłem to w sufit, to na poodzierane tapety, za którymi ostrożnie poruszały się pluskwy. Po suficie chodził szames z synagogi i zapalał, jak na niebie, gwiazdy, a pod usianym gwiazdami sklepieniem latał dziadek i jak oszalały fikał kozły, a gwiazdy opalały mu skrzydła[11].

Wyobraźnia pozwalająca na równi czerpać z dwóch światów oraz zdolność obserwacji i trafnego opisywania, to cechy sprawiające, iż Daniel jest artystą. Potwierdzeniem jego artystycznych umiejętności są figurki, które lepi z gliny i ustawia na nagrobku babci. Są to mieszkańcy miasteczka i ich targ. Lepi umarłych, bo, jak twierdzi, żywi się obrażają, a zmarli na wiek wieków pozbawieni zostają daru mowy. Figurki nie są tylko owocem manualnych zdolności, zwykłym rękodziełem. To ucieczka od rzeczywistości, odbicie idealnego świata z wyobraźni, w którym „zegarmistrze naprawiają zegarki, krawcy szyją spodnie, handlarki z rybami prowadzą swój interes, tylko nikt nie przeklina, nikt na nikogo nie krzyczy".[12]

Pragnienie ucieczki od rzeczywistości manifestuje się również w stale powracającym, wciąż takim samym marzeniu. Na realistyczne pytania o przyszłość, plany, ambicje zawodowe, odpowiada zawsze tak samo: „Ja nie chcę być zegarmistrzem, grabarzem, czy krawcem, chcę być ptakiem"[13]. W marzeniu tym zawarte jest pragnienie uwolnienia się od człowieczeństwa, nieuchronnej dorosłości, konieczności określenia roli w społeczeństwie, podnoszenia kwalifikacji, pracy. Jest to także pragnienie pozbycia się samotności, wiecznej nędzy, niepokoju. To ogromna potrzeba ucieczki w świat idealny, który jest integralną częścią jego osoby.

> Śniło mi się, że naprawdę zostałem ptakiem, że szybuję w bezchmurnym niebie nad targiem i sklepikiem, nad synagogą i cmentarzem, że chłopaki z miasteczka strzelają do mnie z proc. Lecz ja wznoszę się coraz wyżej i wyżej, ku samemu słońcu, a ono opala mi skrzydła, ale one nie płoną, tylko mienią się czarnym odświętnym blaskiem jak buty pana oficera, i oto już przepływam nad rajskimi ogrodami. Ogrody te przypominają ogród doktora Jochelsona, tylko jabłonie w nich są wyższe i zwieszają się z nich nie antonówki, nie renety, lecz sztabki złota i krąży nad nimi stado aniołów, i siada na gałęziach, ja też przysiadam i aniołowie w swoim niebiańskim języku nawiązują ze mną rozmowę, wypytują kim jestem i skąd, a ja opowiadam im o więzieniu i domu starców, o moim pierwszym nauczycielu panu Damskim i opiekunie-grabarzu, o doktorze Jochelsonie i jego synu Szimenie, który nie wierzy, że człowiek może zostać ptakiem, i anioły słuchają, otwierają swoje niewinne usta, i dziwują się, a jeden zaczyna nawet pochlipywać. I jego łzy, jak krople deszczu, padają w dół na daleką ziemię, której już nigdy więcej nie zobaczę[14].

---

[10] Tamże, s.292
[11] Tamże, s. 87.
[12] Tamże, s. 77.
[13] Tamże, s. 78.
[14] Tamże, s. 97.

Ukazując analogię pomiędzy postawą Piotrusia Pana a kreacją Oskara, z powieści Güntera Grassa *Blaszany bębenek*, analizujace zjawisko przekraczania symbolicznych granic i ucieczki od rzeczywistości, badaczka nazywa je wyjściem „na zewnątrz przestrzeni pierwszej"[15]. Podług tej zasady Piotruś Pan wymyka się przez zakratowane okno do Parku Leśnego, Oskar spada z dziesiątego stopnia do pomieszczenia piwnicznego. Daniel z powieści Grigorija Kanowicza przemienia się w ptaka, by być wśród aniołów. Jego szybowanie przez „bezchmurne niebo" jest przejściem „na zewnątrz owej przestrzeni pierwszej":

Teraz już mi się śniło, że jestem ptakiem i że szybuję po niebie nad cmentarzem. Moje sny wypełniała ucieczka. Ale ja sam nie miałem pojęcia, dokąd tak uciekam. Na pewno w tę dal, która otwierała się kiedyś przede mną z dachu. Może nie każdy człowiek posiada w życiu taką dal, ale niemal wszyscy posiadają dach. Jeżeli nie dach, to drzewo albo jakiekolwiek inne miejsce gdzieś wysoko, choćby gołębnik na strychu. Wystarczy się tam wspiąć i wszystko, czym żyłeś do tej chwili, rozpada się, rozsypuje w proch, pozostaje jedynie odczucie wysokości i zapierającej dech dali[16].

Opisywana samotność staje się impulsem samodzielnego poznawania świata. Wewnętrzna logika Daniela nie pozwalała na zaakceptowanie pojęć, które nie podlegały prawdom, ukształtowanym na drodze własnych obserwacji. To stało się powodem trudności edukacyjnych, jakie miał z Danielem jego nauczyciel Henoch Rapaport, zwłaszcza w dziedzinie rachunków. „No bo jak można od sześciu nagrobków odjąć dwa, nagrobków przecież nie można ruszać"[17].

Przez niewinny, wrażliwy umysł chłopca nie przenikają żadne, modne ówcześnie **ideologie**. Daniel nie idzie w ślady ojca. Nie ma podstawowych wiadomości o tym, co się na świecie dzieje. Nie czuje potrzeby rewolucyjnej przemiany historii. Nie widzi problemu niesprawiedliwości klasowej, czy cierpienia proletariuszy. Bardzo długo karmi się naiwnymi wyobrażeniami:

Lepiej zostanę miasteczkowym Marksem (kto to właściwie jest?), wejdę na beczkę i będę wygłaszał gromkie przemówienia, dopóki nie dostanę chrypki.[18]

Pomimo braku zrozumienia dla jakiejkolwiek ideologii, faszyzm i socjalizm mają w jego światopoglądzie odrębne znaczenie. Socjalizm to dla Daniela przede wszystkim jego ojciec Saul i ogromne poczucie niesprawiedliwości, wynikającej z tego, że walka w „słusznej sprawie" jest ważniejsza niż kontakt syna z ojcem. Socjalizm nie dał Danielowi poczucia równości w społeczeństwie, zabrał natomiast ojca. Hiszpania, za którą Saul poszedł walczyć, stała się w wyobraźni Daniela symboliczną przestrzenią, która pochłonęła nie tylko ukochaną osobę, ale też wszystkie przewrotne myśli o ładzie, wolności i sprawiedliwości, i która może nawet w ogóle nie istnieje.

Podobne odczucia wywołuje w Danielu faszyzm. Co prawda staje się przyczyną jego osobistej katastrofy, jaką jest getto, ale początkowe wątpliwości, w związku z wojną i Hitlerem, mają, w sensie opisowym, raczej infantylny charakter. Na długo przed wysiedleniem wszystkich Żydów z miasteczka, Daniel żywi w stosunku do Hitlera osobistą urazę za to, że „wypędził z miasta najlepszego w świecie człowieka"[19],

[15] B. Gronek, *Piotruś Pan z Gdańska*, „Polonistyka", nr 3, Poznań 2001, s. 154.
[16] G. Kanowicz, dz. cyt., s. 162.
[17] Tamże, s. 128.
[18] Tamże, s. 58.
[19] Tamże, s. 19.

doktora Jochelsona, który w obawie przed nim uciekł do Ameryki. Chłopca nie interesują posunięcia polityczne dyktatora, czy działania wojenne w Europie, bo nie ma o tym żadnego pojęcia, nurtuje natomiast:

> Kim jest Hitler i dlaczego wszyscy się go boją: i oni, i doktor Jochelson.(...) To przecież niemożliwe, żeby człowieka prześladowano ot, tak sobie, dla zabawy. Na czym polega wina doktora? Czym zawinił ten zegarmistrz o dziwnym nazwisku, jego żona Sara i ich syn Wilhelm, któremu nadano imię na cześć samego kajzera? [20]

Prawom wewnętrznej logiki Daniela wymyka się sytuacja, w której ktoś bez winy musi cierpieć. **„Antysemityzm? – zainteresowałem się, bo dotąd nie słyszałem o takim zawodzie”[21].** W jego głowie coraz częściej pojawia się pytanie o winę, jaką świat obarczył naród żydowski. Odpowiedzi nie odnajduje do samego końca.

Daniela nazwałabym osobą „przebudzoną”, która nie nakłada na rzeczywistość siatki ocen, etykietek, sądów[22], nie wierzy w żadną ideologię, jako że nie da się w niej zamknąć rzeczywistości. Rzeczywistość jest zbyt złożona i płynna. Warunkiem świadomego przeżywania życia jest wejście z nią w kontakt. Wejście Daniela w kontakt z rzeczywistością było porzuceniem dziecięcych złudzeń. Rzeczywistość jednak tworzą także związki międzyludzkie, a sposób ich kształtowania, w przypadku Daniela, pozostaje niezmienny. Opiera się on na głębokiej empatii, która stanowi chyba najważniejszą cechę osobowości chłopca. Jego zdolność do przeżywania i nazywania różnorodnych emocji obejmuje również drugiego człowieka, z którym wchodzi w dialog. Intuicyjnie postępuje według zasady, by kochać bliźniego, bowiem jest on taki jak ja, jest mną[23].

Wokół empatii[24] ogniskują takie uczucia, jak dobro, litość, szczerość, naiwność, niewinność. W wielu sytuacjach Daniel nieświadomie przejmuje nastrój osoby, z którą ma kontakt. Bardzo często uczucie radości i satysfakcji przemienia się w litość, żal.

> Na dole Eliazar rozpłakał się. Tarł rękawem oczy, ani trochę nie wstydząc się swoich łez, a one płynęły niepowstrzymanie, a mnie to bolało i było mi wstyd patrzeć na niego[25].
> Patrzyłem na jego zmienioną twarz i moją duszę wypełniała litość. Zawsze się tak ze mną dzieje, kiedy tylko usłyszę czyjąś spowiedź. Może dlatego, że mając tyle lat, ile mam, widziałem tak wielu zmarłych, którzy nie zdążyli się nikomu wyspowiadać?[26]

Mogłoby się wydawać, że sytuacje, w których, wbrew naszej woli ważniejszy staje się dla nas drugi człowiek, prowadzą do wewnętrznego konfliktu. Prawdą jest, że Daniel ulega rozdarciu, kiedy jego dobrotliwa, naiwna natura przysparza mu cierpienia. Niemniej jednak nie można go nazwać osobą wewnętrznie skonfliktowaną. Według Martina Bubera osoba pozbawiona konfliktów wewnętrznych to taka osoba, która mówi to, co myśli, i robi to, co mówi[27]. Daniel jest tego idealnym przykładem.

---

[20] Tamże, s. 122.
[21] Tamże, s. 67.
[22] A. de Mello, *Przebudzenie*, przeł. B.Moderska i T. Zysk, Poznań 1992.
[23] Imperatyw biblijny w ujęciu filozofii dialogu M.Bubera, E. Lévinasa i F.Rosenzweiga.
[24] M.Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A.Węgrzecki, Warszawa 1980. Istota współodczuwania opiera się na czterech podstawowych faktach: 1) bezpośrednim współodczuwaniu „z kimś” jednego i tego samego cierpienia; 2) współodczuciu „czegoś”: współradowanie się jego radością i współcierpienie jego cierpienia; 3) czystym zarażeniu uczuciowym; 4) prawdziwym odczuciu jedności.
[25] Tamże, s. 52.
[26] Tamże, s. 187.
[27] M. Buber, *Droga człowieka według nauczania Chasydów*, przeł. G. Zlatkes, Warszawa 1994.

Podstawą takiego zachowania jest szczerość, jaką ma przede wszystkim w stosunku do siebie samego. Głośno wypowiada swoje wątpliwości i pytania, które w opiniach innych ludzi wydają się bardzo kontrowersyjne, czasem nawet bluźniercze. Szczególnie uwidacznia się to w jego postrzeganiu Boga, tradycji i własnej tożsamości.

Od najmłodszych lat Bóg w wyobrażeniach Daniela nie jest Osobą wszechwładną. Dzieje się tak najprawdopodobniej dlatego, że także Jego stara się umieścić w prawach swojej wewnętrznej logiki. Patrzenia na Boga z perspektywy wiary nie zdążył lub nie chciał się nauczyć. Dlatego personifikuje Go, a przypisane cechy często poddaje krytyce. Jest to pewnego rodzaju bunt metafizyczny, który w pierwszej fazie osadza się na braku zdolności zrozumienia boskich przymiotów, a następnie przeradza się w zarzut bierności i milczenia wobec okrucieństwa. Trudna do przyjęcia dla Daniela jest Jego niewidzialna natura, milczenie, brak możliwości nawiązania bezpośredniego dialogu. Któregoś dnia stwierdza:

> On też, jak już zdążyłem się przekonać, nie jest wszechmocny. Sprowadza człowieka na świat i zabiera z powrotem, ale zanim Bóg przyjdzie po niego, człowiek morduje się w jakimś zakładzie fryzjerskim, w zakładzie zegarmistrzowskim albo w domu starców, jakby to wcale nie Bóg go stworzył. Można powiedzieć, że w ciągu niecałych dwunastu lat mego życia Najwyższy nie pomógł mi ani razu, jeżeli nie liczyć tego wypadku, kiedy tonąłem. Ale uratował mnie nie Pan Bóg, lecz Pranas. Boga wtedy nad rzeką nie było[28].

Źródłem wątpliwości w odniesieniu do Boga są dla Daniela także różnice religijne:

> Czy Pan Bóg nie jest jeden dla wszystkich, jak ptaki, drzewa, wiatr? Jeżeli rzeźnik Gilels ma swojego boga, a naczelnik swojego, to czy nie mogą obaj znaleźć wolnej chwili i dogadać się? Już kto jak kto, ale bogowie naprawdę nie powinni rozdzielać tych, którzy się kochają[29].

Prócz braku zrozumienia Bożej istoty oraz późniejszych pretensji, w Danielu istnieje jeszcze jedno uczucie w związku z Najwyższym. Nie może pojąć, dlaczego Bóg, jako sprawca wszelkiego dobra na świecie, tak często mu to dobro odbiera. Czym zawinił, że uczynił go sierotą? Na czym polega nie tylko jego grzech, ale grzech całej rodziny, całego narodu, który przecież wybrał.

> Wtedy przypomniałem sobie o Nim, o przyjacielu i obrońcy Chaima. Szczerze mówiąc, dziwne panowały między nami stosunki. Zabrał mi matkę i ojca, babcię i dziadka, ale chyba i tego było Mu jeszcze za mało. Nikogo w miasteczku nie karał swoją groźną prawicą tak, jak mieszkańców naszego domu. (...). Za co się na nas zagniewał?[30]

Pytania o winę narodu żydowskiego pojawiają się u Daniela bardzo szybko i mnożą w momencie, gdy trafia do getta, tam poznaje znaczenie słowa antysemityzm. Do tego tragicznego momentu świadomość różnic, jakie istnieją między Żydami a Litwinami, nie stanowi dla chłopca większego problemu. Pomimo ambiwalentnego stosunku do religii, od najmłodszych lat ma głębokie poczucie własnej tożsamości. Jest też bardzo silnie związany ze swoim miasteczkiem, a szczególnie z cmentarzem, na którym przyszło mu spędzić dzieciństwo. Podaje w wątpliwość tradycję, która czasami wydaje mu się nielogiczna i krzywdząca, ale do samego końca pozostaje Żydem.

---

[28] G. Kanowicz, dz. cyt., s.79.
[29] Tamże, s.259.
[30] Tamże, s.164.

Czas zniszczenia

Cechą, która wyróżnia Daniela, jest niezwykła dobroć. Nie można jej nazwać altruizmem czy hojnością, jeżeli w ogóle dziecko stać na podobne uczucia. Dobroć Daniela osadza się na głębokiej empatii, jaką ma wobec całego świata. Nawet w najtrudniejszych sytuacjach stać go na współczucie i pomoc. Tylko „pozostanie dzieckiem przy jednoczesnym wkroczeniu w świat dorosłych umożliwia jednostce pełniejszą realizację swego człowieczeństwa"[31]. Według tej zasady – jakaś część Daniela pozostaje nienaruszona przez proces dorastania. Co prawda, w wyniku wielu wydarzeń, zmienia się jego sposób patrzenia na świat. Odejście babci oswaja go ze śmiercią. Konieczność zostania miasteczkowym grabarzem uświadamia, że rzadko kiedy człowiek ma szanse na spełnienie marzeń. Poznanie nowych wartości, takich jak miłość do kobiety, odbiera niewinność. Wszystko to jednak jest naturalne, choć bolesne, ale naturalne. Proces dorastania przemienia go w młodzieńca, ale nie ma w tym gwałtu i okrucieństwa. Dorastanie ogałaca ze złudzeń, natomiast ich ostatecznym zburzeniem jest getto, apokalipsa Daniela. Przyjmuje postawę buntownika przeciwko złu, wobec którego czuje ogromne niezrozumienie.

Getto w sposób nienaturalny wpłynęło na zmianę jego osobowości. Został wrzucony w sam środek ludzkich losów i spraw, musiał się w nie angażować, dokonywać wyboru, stawać się coraz bardziej świadomym uczestnikiem wydarzeń. Przestał tylko obserwować rzeczywistość i układać w głowie jej idealny, logiczny kształt. Rzeczywistość, w sposób okrutny, wdarła się w niego i to ona zaczęła go kształtować.

Romantyczna natura Daniela nie pozwoliła na pożegnanie się ze światem wyobraźni. Są to teraz głównie marzenia o końcu wojny, getta i powrocie ładu:

> Nadejdzie dzień, myślałem, i zamilknie ryk samolotów, łoskot czołgów, wygasną namiętności, zniknie nienawiść, zginą pieniądze i na świecie zatriumfuje miłość i sprawiedliwość. Człowiek z człowiekiem będzie się rozliczał nie litami, nie dolarami, lecz miłością. Człowiek będzie płacił człowiekowi nie złotem, nie srebrem, lecz sprawiedliwością. I nie będzie na świecie wyższej i godniejszej zapłaty[32].

Granice między wyobraźnią, a tym, co realne, stają się dla Daniela jednak znacznie bardziej wyczuwalne. Już nie potrafi swobodnie poruszać się w świecie fantazji, żyjąc jednocześnie codziennością. Nie marzy by zostać ptakiem, śmieje się z tego dziecinnego pragnienia . „Przestrzeń powrotu", do której tak często uciekał, zamyka się przed nim na zawsze. Widzi już konieczność bycia grabarzem, szewcem, czy zegarmistrzem. Teraz najważniejsza będzie dla niego Judyta, dziewczyna, z którą rozdzieliło go najpierw więzienie, a później getto. Obok marzeń o wolności, wyobraźnię Daniela zajmują marzenia właśnie o niej.

Kryteria szarej rzeczywistości, w jakimś stopniu stały się kryteriami Daniela, tak wobec świata, jak i siebie samego. Nie tylko widzi konieczność posiadania wykształcenia, zawodu i zaradności życiowej, jest to dla niego źródłem niezadowolenia z siebie samego:

> Obserwowałem Parowoźnika, jego płynne i pewne ruchy, słuchałem wartkiej gadaniny i naszpikowanej nowymi dla mnie słówkami i zazdrościłem mu, że czyta po nocach książki o

[31] G. Mendel, *W imię dekolonizacji dziecka,* przeł. A. Trznadel-Szczepanek, w: *Dzieci*, oprac. M. Janion i S. Chwin, Gdańsk 1988, t. I, s. 154.

[32] G. Kanowicz, dz. cyt., s. 316.

wszystkich tych kaukaskich szewcach, o socjalizmie, o Palestynie i Hitlerze. W porównaniu z Parowoźnikiem byłem nieokrzesanym jołopem. No bo co ja wiedziałem?[33]

Sytuacja w getcie zmuszała do podjęcia walki o przetrwanie. Tożsame to było z wypracowaniem w sobie takich cech, jak spryt, zaradność, odporność na cierpienie swoje i innych. Danielowi trudno było się do tego przystosować:

Kiedy wreszcie skończę z tą swoją idiotyczną dobrocią i litością, które miotają mną z jednej strony w drugą? Kiedy ulituję się nad samym sobą? W dzisiejszych czasach dobroć to nie jest żaden towar, uczyła mnie babcia. Ludzie dobrzy zawsze w końcu zostają wystawieni do wiatru. Jeżeli chcesz osiągnąć cokolwiek, musisz być zły. Ale przecież zła na świecie i bez mojego zła jest pod dostatkiem[34].

„Dziecko jest (...) inaczej niewinne niż dorosły. Jego niewinność zasadza się na swoistej nieznajomości zła. Przy tym postępuje ono w zgodzie ze sobą"[35]. Daniel traci w getcie swoją niewinność. Sytuacje, których jest świadkiem, wywołują, w nim skrajne uczucia i zachowania. „Wszystko na świecie wydawało mi się proste i zrozumiałe, nawet śmierć. A w tej chwili wszystko się przesunęło, poplątało, przemieszało..."[36]. Bezsilność wobec wielu zjawisk, której był świadom od najmłodszych lat, została teraz spotęgowana przez niemoc swobodnego działania. Traci wiarę w człowieczeństwo. Bezsilność przemienia się często w bunt. W skrajnym zachowaniu Daniel manifestuje swój żal, jest to dla niego także ujście stłamszonego wewnętrznie gniewu i niezrozumienia.

Nie wytrzymałem. Na ulicy uchwyciłem się drewnianego częstokołu i z całej siły zacząłem nim trząść. Trząsł się częstokół. Trzęsła się ziemia... – Co ty robisz, Danielu – usłyszałem głos szamesa. – Patrz, całe ręce masz we krwi![37]

Źródłem cierpienia jest dla Daniela przede wszystkim antysemityzm. Nie może pojąć sytuacji, w której mieszkające wspólnie narody, stają się sobie obce, wrogie. Litwę[38] uważał za swoją ojczyznę. Ona zaś, w porozumieniu z Niemcami, potraktowała Żydów po macoszemu. W wyobrażeniach Daniela na temat sytuacji narodu żydowskiego nie istniał problem diaspory i odwiecznej tęsknoty za Ziemią Obiecaną. Świat ze swoją historią ograniczał się do małego, prowincjonalnego miasteczka. „Nigdzie – tak mi się zdawało – nie było tylu Żydów, ilu w naszym miasteczku, na każdym kroku natrafiało się na jakiegoś szewca, woziwodę, handlarza starzyzną, fryzjera"[39].

Rodzinny sztetl stał się miejscem przynależnym nie ze względu na państwowość, granice, czy politykę, ale ze względu na zakorzenienie. Był miejscem początku i końca wszystkiego, miejscem powrotu w świecie rzeczywistym.

[33] Tamże, s. 149.
[34] Tamże, s. 313.
[35] B. Gronek, dz. cyt., s. 158.
[36] G. Kanowicz, dz. cyt., s.415.
[37] Tamże, s. 400.
[38] Przed II wojną światową na Litwie mieszkało około 240 tysięcy Żydów, którzy stanowili osiem procent ludności kraju. Po wybuchu wojny rząd litewski podpisał z rządem ZSRR układ o wzajemnej pomocy. Litwa weszła w skład ZSRR jako republika związkowa. Po agresji Niemiec hitlerowskich na ZSRR ziemie litewskie były okupowane przez wojska niemieckie (1941 – 45).W tym czasie zostało zamordowanych setki tysięcy Żydów. Zabijali nie tylko Niemcy, ale i Litwini.
[39] Tamże, s. 334.

Józef powinien wrócić tutaj, wszyscy powinniśmy wrócić tutaj, do swoich dziadków i babek, matek i ojców, żon i mężów, do swoich dzieci, jeżeli przydarzy się nam takie nieszczęście, że ich przeżyjemy. Wszyscy powinniśmy wrócić.[40]

Kiedy poczucie przynależności i zakorzenienia zetknęły się z rzeczywistą sytuacją stosunków żydowsko-litewskich, Daniel zrozumiał istotę różnic między narodami. W takich okolicznościach getto w pewien sposób podbudowało w nim poczucie tożsamości. Wcześniej niewiele było takich kwestii, które wywoływałyby w chłopcu potrzebę przynależności. Istotą cierpienia nie było, jak by się mogło zdawać, getto, sytuacja odgrodzenia od reszty świata, głód, upokorzenie czy śmierć. To raczej niemoc zrozumienia i zdefiniowania winy narodu żydowskiego, która doprowadziła do takiej sytuacji. Na czym polegało zło, którego Żydzi byli sprawcami i za które muszą teraz odpokutować?

Dlaczego nas tak ogrodzili jak bydło? Dlaczego winni są wszyscy, kiedy winien jest jeden? I kim on jest, ten „jeden"? (...) Dlaczego prześladują nas od wieków. Dlaczego jesteśmy gorsi od innych? [41]

Z problemem zła i niesprawiedliwości ściśle związany jest stosunek Daniela do Boga, który, pod wpływem zaistniałych okoliczności, także uległ zmianie. Nie podaje w wątpliwość Jego istnienia, choć podobno Bóg w tych okrutnych czasach „znajduje się na wakacjach i zastępuje go diabeł"[42], ma natomiast w stosunku do Niego ogromny żal. Niemoc zrozumienia boskich przymiotów przemienia się w zaprzeczenie im. Zdegradowany do postaci ludzkiej, Bóg Daniela nie tylko nie jest miłosierny i dobry, przejawia niezrozumiałą bierność wobec cierpienia:

Czasami dobiegał zza muru niewyraźny zgiełk nabożeństwa, a ja wsłuchuję się weń i rozmyślam o Bogu. Dlaczego w tę noc, kiedy na ulicy Szklarzy chwytano dzieci, nie zstąpił z krzyża i nie przeskoczył przez ogrodzenie? Czyżbyśmy my, właśnie my naprawdę tak mocno przybili Go gwoździami do krzyża, że do tej pory, po niemal dwóch tysiącach lat, nie może wybaczyć nam tej przewiny? Jakiż więc z niego Bóg, jeżeli własny ból jest mu droższy?[43]

Daniel w pewien sposób odgradza się od Niego. Jednak potrzeba Boga w nim nie umiera, „nie ma bowiem takiego Żyda, w którym wygasłby kompletnie szacunek dla ducha"[44]. Nie odnajdując spełnienia w wierze przodków, swoje uczucia religijne projektuje na postać nieżyjącej babci. Ona staje się uosobieniem cech Najwyższego. Daje poczucie bezpieczeństwa, jest wzorem postępowania, a przede wszystkim źródłem nadziei na wolność i czekające na Daniela, upragnione szczęście. W swojej wyobraźni wchodzi z nią w prawdziwy dialog:

Nigdy nikomu nie uda się ciebie zabić. Żadne kule cię nie dosięgną. Spalą się w powietrzu i zaraza morowa wydusi tych, którzy mierzyli w twoje serce. (...) A oto ja mówię tobie: idź, Danielu, i nie lękaj się. Przytul się do mnie. Przytuliłem się i nikt tego nie widział. Ale zrobiło mi się lżej na sercu. (...) Od dzisiaj dokądkolwiek by mnie prowadzono, dokądkolwiek by mnie gnano – będziemy razem. Od dzisiaj na wieki wieków. Amen.[45]

---

[40] Tamże, s. 184.
[41] Tamże, s. 392.
[42] Tamże, s. 507.
[43] Tamże, s. 426.
[44] A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia... Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej*, „Pismo Literacko-Artystyczne" nr 5, Kraków 1989, s. 69.
[45] Tamże, s. 337.

Ostateczne rozbicie złudzeń na temat świata, ludzi i Boga to apokalipsa Daniela. Umiera w nim mały chłopiec, niewinny wobec zła, żyjący w świecie aniołów, woskowych figurek, zadomowiony wśród cmentarnych nagrobków. Otwierając się na życie, poniekąd traci swoją indywidualność. Staje się jednym z wielu, którzy w podobny sposób przeżywają nieszczęście. Apokalipsa jednostki prowadzi do apokalipsy wspólnoty.

Sztetl

Pogranicze można rozpatrywać w trzech znaczeniach: cech terytorium, kontaktu społeczno-kulturowego, który występuje na tym obszarze, oraz jako miejsce tworzenia się charakterystycznego typu osobowości[46]. Przedwojenny sztetl, małe miasteczko żydowskie, bez względu na swoje położenie w Europie środkowo-wschodniej, było miejscem pogranicza. Aż do XX wieku sztetl utrzymał swój głęboko religijny i głęboko tradycyjny charakter. Pobożność dyktowała zarówno porządek konkretnych codziennych rytuałów, w których mieli udział wszyscy, jak też wieczny, którymi wszyscy się kierowali. Sztetle składały się zazwyczaj z dwóch biednych, dosyć nie pasujących do siebie grup kulturowych: ortodoksyjnych Żydów i tradycyjnych katolików. Moralnie i duchowo te dwie społeczności pozostawały świadomie osobne, zresztą z wyboru obu stron. Ale w praktyce żyły one w dużej fizycznej bliskości i zażyłości. Żydzi handlujący na miasteczkowym targu, klezmerzy grający na chrześcijańskich weselach, pożyczki zasięgane u żydowskich rządców, wszystko to tworzyło niesamowitą mieszankę kulturową.

> Tam, w Europie Wschodniej, naród żydowski wszedł w posiadanie samego siebie. Nie żył jak gość w cudzym domu, który musi stale pamiętać o zwyczajach i nawykach gospodarza. Żydzi mieszkali tam bez zastrzeżeń i bez maskowania się, poza domami nie mniej niż wewnątrz nich"[47].

Martin Buber w *Opowieściach chasydów* przedstawia mnóstwo sytuacji, w których do miasteczkowego rebe, po życiową poradę, wybierają się nie tylko chasydzi, ale również chrześcijanie. W religijność Żydów naturalnie wpisana jest muzyka. Ona dodawała niepowtarzalnego magicznego charakteru sztetlowi. „Prawdziwa chasydzka melodia to taka, którą możesz tańczyć i z którą możesz płakać; porusza wszystkie uczucia. Jest krańcowo płacząca, krańcowo tęskniąca, krańcowo smutna i krańcowo radosna"[48]. Mistycyzm, bieda i kolory. Tak przedstawia żydowskie miasteczka Marc Chagall, tak malują się i w mojej wyobraźni.

Litwa, w pewnym okresie historycznym, była jednym z głównych ośrodków żydowskich na świecie. Przed wojną Żydzi stanowili osiem procent ludności tego kraju. Wilno, zwane „Jeruzalem Północy", było stolicą kulturalną dla Żydów Europy środkowo-wschodniej. Tam znajdowały się instytucje naukowe i prężnie działający ośrodek ruchu hebraistycznego. Było miejscem, „gdzie trudno do Żydów zastosować nazwę przybyszów".[49] Jednak stosunki żydowsko-litewskie układały się w dość specyficzny sposób. Pomimo wspólnoty terytorialnej, politycznej i gospodarczej – narody te żyły w nie przenikających się światach.

---

[46] Ł. Kapralska, *Pluralizm kulturowy i etniczny a obrzędowość regionalna Kresów*, Kraków 2000.
[47] A. J. Heschel, dz. cyt., s. 54.
[48] *Rozmowa I. H. Haut z rabinem Shlomo Carlebachem – o muzyce chasydzkiej w ogólności i istocie jego własnej twórczości*, „Pismo Literacko-Artystyczne", dz. cyt., s. 92.
[49] Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1998, s. 113.

> Litewski chrześcijanin patrzył na Żyda raczej dobrotliwie, ale z góry; Żyd odpłacał mu tą samą monetą. Obaj byli związani ze sobą więzami natury ekonomicznej, jeden bez drugiego nie mógł egzystować; zdarzały się przyjaźnie; ale znacznie silniejsze było poczucie obcości. Żyd wiedział, że przynależy do wielkiej duchowej tradycji. Dla Litwina była ona niezrozumiała.[50]

Sztetl w *Świecach na wietrze* Grigorija Kanowicza przedstawiony jest z perspektywy Daniela. Widzenie dziecka utrudnia obiektywne zrekonstruowanie obrazu tego miasteczka. Nie pozwala na to przede wszystkim emocjonalny stosunek bohatera do miejsc, ludzi, wydarzeń. Niemniej jednak w obrębie wątków pobocznych tej powieści wyraźnie maluje się współistnienie mieszanki kulturowej, problemy, radości, miejsca, podstawa egzystencji miasteczka. Odstępstwo od tradycyjnego zobrazowania dotyczy również kwestii religijności Żydów. Miasteczko z powieści nie jest gminą chasydzką, przepełnioną atmosferą studiów i rozważań nad Torą. Świat przedstawiony ubogi jest w opisy tradycyjnej religijności żydowskiej, która ogromnie wpływała na charakter sztetla. Niemniej jednak miasteczko nie jest pozbawione pierwiastka metafizycznego – cudownej duchowości.

Powieściowy sztetl leży gdzieś nieopodal Kowna. Zamieszkują go Żydzi, Litwini i staroobrzędowcy. O stosunkach z tymi ostatnimi wiemy niewiele:

> Za ogrodzeniem, na schodach cerkiewnych, podobne do babci staruszki sprzedawały obrazki i świece, żółte i cienkie jak łodyżki lilii wodnych. Oparłem się o ogrodzenie, z daleka zacząłem się przyglądać połyskującym w słońcu obrazkom. Namalowany był na nich na wpół nagi człowiek w bieliźnie, przybity do drzewa. Głowę miał odrzuconą do tyłu, a z ran sączyła się purpurowa jak farba krew[51].

Współżycie Litwinów z Żydami natomiast wygląda bardzo różnie. Łączył ich wspólny interes, polityka, miejsca, ulice. Żydowski fryzjer Aron Damski zwykł mawiać: „golenie to nie obrzezanie. Jest dostępne dla wszystkich i wszyscy mogą z niego korzystać"[52]. Dlatego jego zakład fryzjerski był odwiedzany zarówno przez Żydów, jak i Litwinów. Wspólnym miejscem spotkań był również miasteczkowy targ i szynk Dragackiego. W tych miejscach dochodziło do spotkania, różnice przestawały mieć znaczenie. Wspólnie handlowano, bawiono się, strzyżono i debatowano na temat dochodzących z Europy pogłosek: „są takie dni, że do mnie hurmem walą: i nasi, i Litwini. A dlaczego?... Dlatego, że ja im razem z gorącymi kompresami i wodą kolońską podaję Hitlera... socjalizm... syna szewca... Palestynę"[53].

Naturalne jednak było to, że, obok ogólnie dostępnych, każda społeczność miała swoje miejsca. Wyznaczały one nieprzekraczalną granicę tradycji i pamięci. Były miejscem kultu. Wbrew opinii, że „ludzie żyją razem i razem powinni leżeć po śmierci"[54], jednym z takich miejsc był niewątpliwie cmentarz żydowski. W życiu Daniela jest on ostoją dziecięcych marzeń, schronieniem przed światem i jego zgubnym wpływem. Tam mogła się dokonywać część odwiecznej, umierającej powoli tradycji. I pomimo swego specyficznego stosunku do religii, to właśnie Daniel stał na jej straży i wiernie bronił zasad przodków. Pogłoski o przejęciu przez gminę tego miejsca i

[50] T. Venclowa,, dz. cyt., s. 138.
[51] G. Kanowicz, dz. cyt., s. 58.
[52] Tamże, s. 150.
[53] Tamże, s. 149.
[54] Tamże, s. 176.

uczynieniu z niego koszarów wojskowych są pierwszym poważnym przejawem drzemiącego w niektórych mieszkańcach miasteczka antysemityzmu.

Miejscem związanym z różnicującym narodowości kultem są również bóżnica i kościół. Daniel, obserwując jedno i drugie, stwierdza:

> U nas, w synagodze, każdy załatwiał swoje sprawy z Najwyższym w milczeniu i w pojedynkę, tu natomiast błagano Go wspólnie, gromko i śpiewnie. Imponujący był jednak ogromny dzwon, organy, gipsowe aniołki szybujące pod kopułą (...) podobne do bliźniaków miasteczkowego poczmistrza Laużykasa i olbrzymi Chrystus na krzyżu o twarzy przewoźnika Alojzasa, kiedy zmęczony siedzi z rozrzuconymi, opartymi o dulki rękami i wygrzewa się w słońcu[55].

Miasteczkowa bóżnica natomiast dla jednych była domem modlitwy, dla drugich dawała sposobność do spotkania i porozmawiania na temat sytuacji Żydów w miasteczku. W czasie pogromu stała się miejscem, gdzie zapędzono wszystkich żydowskich mieszkańców sztetla.

Jak już wspomniałam, stosunki między Żydami a Litwinami przebiegały bardzo różnie. Nie ograniczały się do wzajemnej wymiany usług, do interesów. Naturalne były sympatie i przyjaźnie, a także konflikty, niekoniecznie na tle narodowościowym. Choć dla przedstawienia wzajemnej niechęci, ważny wydaje się wątek miłosny między Assyrem, synem miasteczkowego rzeźnika Gilelsa, a Krystyną, córką, naczelnika policji. „Stary Gilels gotów był ożenić syna nawet z kaleką, byleby to nie była Litwinka, a pan naczelnik policji nie chce słyszeć o Żydzie, choćby to był sam Rotszyld. Krew nie ta....”[56]. W wielu jednak przypadkach nie krew była ważna, ale dobro drugiego człowieka. Babcia Daniela niejednokrotnie pomogła żonie stolarza Stasisa, Teresie, czy miasteczkowemu policjantowi, pomimo że nie byli Żydami.

> Babcia już wszystko rozumiała, nawet bez tłumaczenia. Nie ośmieliła się odmówić Porządkowi, chociaż to właśnie on, nasz policjant, wiele lat temu zabrał jej nieżyciowego syna, mojego ojca Saula (do więzienia). Ale czy z tego powodu miała cierpieć wnuczka policjanta Stasite?[57]

Współistnienie dwóch narodów rodzi sytuacje, w których, wskutek wzajemnych kontaktów, dochodzi do obopólnego przejmowania wzorów kulturowych. Skrajnym tego przykładem jest kominiarz Judl – Jurgis, który przyjmuje wiarę katolicką swojej litewskiej żony. Sytuacje przejmowania wzorców, będące raczej przejawem dziecięcej ciekawości niż chęcią asymilacji, dotyczyły przyjaźni Daniela z litewskim chłopcem, Pranasem. To razem z nim, w wielkiej tajemnicy przed babcią, zajadał się szynką, marzył o tym, by zostać policjantem Żydów i ochrzczonych. Znaczna część mieszkańców miasteczka przejmowała także wzorce napływające z Europy Zachodniej czy z Ameryki. Ograniczało się to głównie do mody i nowych prądów myślowych, było pewnego rodzaju zerwaniem z tradycją, upodobnieniem się do nieżydowskich mieszkańców miasteczka.

Pomimo różnic kulturowych, konfliktów personalnych i narodowościowych, Żydzi i Litwini mieszkali obok siebie. Współistniejąc i uzupełniając się wzajemnie, budowali małomiasteczkową rzeczywistość, która raz na zawsze miała ulec zniszczeniu.

---

[55] Tamże, s. 334.
[56] Tamże, s. 205.
[57] Tamże, s. 40.

Czas zniszczenia

Tak jak w przypadku Daniela, apokalipsą sztetla stało się getto. Proces niszczenia jedności, jaką stanowiła społeczność żydowska, zaczął się jednak znacznie wcześniej. Proces ten miał dwojaki charakter. Siłę niszczącą czerpał z dwóch źródeł. Jednym z nich było destruktywne działanie odśrodkowe wewnątrz społeczności żydowskiej. Chciałabym się nad tym dłużej zatrzymać.

Poczucie jedności we wspólnocie jest ogromną siłą. Miasteczkowi Żydzi z powieści niestety tej siły nie mają. Brak jedności przejawiał się w różnorakich, często skrajnie różnych postawach. Z pewnością nie było to przewinieniem, które doprowadziło do zagłady, niemniej jednak zapowiadało katastrofę.

Przykładem miasteczkowego kosmopolityzmu jest postać Lejbełe Parowoźnika. Po przejęciu po Aronie Damskim zakładu fryzjerskiego, zwraca się do Daniela:

> – Nie ma już Lejbełe! Ja teraz jestem Leo... Leo Parowoźnik. (...) W naszym miasteczku nie ma pięknych mężczyzn, godnych tego, by zdobić mój szyld. (...) Jedną głowę możesz odrysować stąd. To angielski minister. Bardzo reprezentacyjny mężczyzna. I fryzurę ma luks[58].

Poza tym to on znał receptę na wszystkie problemy narodu żydowskiego:

> Weźmy na przykład nasz naród. Co go może uratować? No co? Równość? Braterstwo? Wolność? Palestyna? Nic podobnego! Tylko pieniądze. Za pieniądze można być równym, wolnym i bratem każdego, kogo się zechce. Rozumiesz?

Nie tradycja, ale też nie pieniądze były główną życiową zasadą następnego „odszczepieńca", doktora Jochelsona. Reprezentuje on postawę oświeceniowego racjonalisty, który w Boga nie wierzy, ale całe swoje życie poświęca pomocy ludziom. „W Boga Jochelson nie wierzył, do synagogi nie chodził, dlatego pobożni Żydzi rzadko wzywali go do siebie i uważali niemal za wychrztę"[59]. Przykładem natomiast całkowitej asymilacji jest wspomniany wcześniej Judl – Jurgis. Kiedy ze wszystkimi miasteczkowymi Żydami trafia do getta, mówi:

> Za co ja mam się tak męczyć? Za co? Przez dwadzieścia lat byłem dla wszystkich kominiarzem Jurgisem. Przez dwadzieścia lat nikt, nawet ostania świnia, nie przypominał mi, że jestem Żydem"[60].

Wydawałoby się, że o swoim pochodzeniu zapomnieli również ci, którzy w nadziei na lepsze, spokojniejsze życie, uciekli z miasteczka do Palestyny czy Ameryki. Tych pierwszych męczyła odwieczna zależność od właścicieli ziemi, na której żyli, brak własnej inwencji, wolności w każdym działaniu. Pragnęli stworzyć swoje państwo, nowe, prężne, na wzór mocarstw europejskich. Ameryka natomiast kusiła dobrobytem. Przybyły zza oceanu Żyd opowiada miasteczkowemu rabinowi:

> Za pieniądze wszystko się kupi. Dolary są jak słońce: wszędzie świecą i wszystkich grzeją. Jak będę miał dosyć Nowego Jorku, służby, jedzenia, siądę w samolot i przyjadę do miasteczka. Pooddycham zapachem pluskiew, śledzi, pochodzę sobie po kałużach. Poprzyglądam się żydowskim brodom i żydowskiemu łupieżowi. Żeby nie zapomnieć o swoim pierworództwie, żeby się do końca nie zamerykanizować[61].

---

[58] Tamże, s. 150.
[59] Tamże, s. 148.
[60] Tamże, s. 387.
[61] Tamże, s. 242.

Wydaje się jednak, że głównym powodem, dla którego miasteczkowa społeczność nie stanowiła jedności, jest przenikająca do niej ideologia komunistyczna. Czesław Miłosz o żydowskich komunistach pisze:

Duch postępu brał w posiadanie żydowskich chłopców i dziewczęta bardzo wcześnie, ich protest przeciwko mentalności ojców i religii był bez porównania silniejszy, niż u chrześcijan. Drwili z przesądów, księgi święte wydawały się im zbiorem niedorzeczności, czytali Lenina i najczęściej ogłaszali siebie za marksistów. Do państwa, którego byli obywatelami, odnosili się lekceważąco, słusznie zresztą nie widząc w nim dla siebie zbyt wielu szans[62].

Miasteczkowi Żydzi z ogromnym oddaniem angażowali się w budowanie nowego porządku. Przykładem jest ojciec Daniela, Saul, który poświęca nie tylko życie rodzinne, ale w imię wyższej idei ginie na froncie w Hiszpanii. Przyjaciel Daniela, Pranas, który wyrasta na prężnie działającego obrońcę ludu, mówi:

Ty popełniasz jeden błąd Danielu. Wszystkich dzielisz na Żydów i nie – Żydów. A jeśli chcesz wiedzieć, to nie ma żadnych Żydów. I Litwinów też nie ma. Są ludzie biedni i bogaci, ciemiężeni i ciemiężyciele. Wszyscy są braćmi[63].

Istnieją jednak tacy wśród miasteczkowych Żydów, którzy nie tylko nie wierzą w nowe idee, ale widzą w nich źródło narastającego niepotrzebnie konfliktu wewnętrznego.

Dlaczego ja cierpię? Wszystkiemu my sami jesteśmy winni....Tak...tak...Wsadzamy nos w nie swój interes. Sami nie umiemy żyć, a nauczamy innych. Sami nie mamy dachu nad głową, a w cudzych domach przestawiamy meble...Włazimy na beczkę i wygłaszamy gromkie przemówienia o sprawiedliwości, o rewolucji i diabli jeszcze wiedzą o czym...Jeżeli Litwie potrzebna jest sprawiedliwość, to zdobędzie ją i bez naszej pomocy...Po co mamy zyskać sobie sławę buntowników, szpiegów, burzycieli porządku i podstaw ładu, jeżeli możemy spokojnie przeżyć swoje życie jako fryzjerzy, krawcy, rymarze, sklepikarze....Po co?[64]

Tak więc, jak widać, społeczności żydowskiej brakowało jedności. Znacznie ważniejszą przyczyną katastrofy były jednak wzajemne uprzedzenia i narastający konflikt mieszkających obok siebie narodów. To stanowi drugie źródło siły niszczącej, która doprowadziła do apokalipsy.

Antysemityzm ze strony Litwinów, pomijając drobne niesnaski między mieszkańcami miasteczka, wydaje się do pewnego momentu uśpiony. Pobudza go wkroczenie wojsk niemieckich i wyparcie z miasteczka Armii Czerwonej. Okoliczności te uaktywniają w niektórych mieszkańcach sztetla tak zwaną „świadomość kresową", przypisaną ludziom pogranicza.

Cechuje ją niespotykana nigdzie indziej amplituda postaw i zachowań społecznych od nierefleksyjnego indyferentyzmu narodowego do świadomego uniwersalizmu z jednej strony, a z drugiej od zdeklarowanego patriotyzmu do najdrastyczniejszych przejawów nacjonalistycznego zacietrzewienia, fanatyzmu oraz szowinizmu[65].

W jednej chwili podstawowym wrogiem stał się Żyd, a w pogromie uczestniczyli nie kto inny, jak miasteczkowy organista Rudy Walek i policjant Tutkus. Zapędzając wszystkich Żydów do synagogi, jeden z nich mówi:

---

[62] Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 124.
[63] G. Kanowicz, dz. cyt., s. 269.
[64] Tamże, s. 56.
[65] J. Chlebowczyk, *Procesy narodowotwórcze we wschodniej Europie środkowej w dobie kapitalizmu,. Od schyłku XVIII do początków XX wieku*, Warszawa 1975, s. 24.

Wszyscy jesteście jedną szajką. Dla was to bez różnicy, gwiazda pięcio- czy sześcioramienna. A my musimy za was pokutować! (...) Na Litwie myślicie o Rosji, a w Rosji o Ameryce, a w Ameryce o swojej Palestynie. Dwulicowcy[66].

Nadchodzi moment, w którym ujawnia się ukryta uraza, a stosunki między mieszkańcami tej samej ziemi zaczynają układać się na zasadzie pokrzywdzonych i za tę krzywdę odpowiedzialnych.

Miasteczko pustoszeje, wszyscy Żydzi trafiają do getta. Zamknięci w małej przestrzeni, oddzieleni od reszty świata, próbują budować w miarę normalną „rzeczywistość". Kształcą się, zakładają rodziny, organizują rozrywkę, zespół muzyczny i chór. To wszystko jednak wypełnia poczucie krzywdy i niezrozumienia. Jedni traktują getto jako zapłatę za dotychczasowe grzechy, inni nie godzą się z tym i wciąż pytają:

Jakie są nasze przewiny? (...) Dlaczego pierwszego dnia, kiedy tylko Armia Czerwona opuściła miasteczko – wywleczono nas na ulicę i zaczęto zabijać? Dlaczego?

Grigorij Kanowicz na temat antysemityzmu snuje refleksję:

Gdy ktoś twierdzi, że Grek jest winien, to trzeba podać dowody, ale gdy mówi, że winien jest Żyd – nie trzeba tego udowadniać[67].

Wedle tej zasady na pytanie Daniela, dlaczego Hitler wybrał Żydów, otrzymał odpowiedź:

Bo jesteśmy odwiecznymi kozłami ofiarnymi. Hans pyta, dlaczego nie ma chleba. Odpowiadają mu: Żydzi są temu winni. Friedrich pyta, dlaczego jego syn pije na umór? Odpowiadają mu: Żydzi są temu winni. Wolfgang pyta, dlaczego nie przyjęto go na uniwersytet? Żydzi winni...?[68]

Paradoksalnie, domniemana wina tłumaczy zamknięcie Żydów w getcie, odseparowanie ich od świata, odcięcie od rodzinnych stron. Tam przeżywają głód, upokorzenie, śmierć. Powieściowej apokalipsie wtórują nie grzmoty i błyskawice, ale kołysanka chóru mieszanego. Tak, jakby pisarz przepowiadał nie zagładę, ale tymczasowe uśpienie.

Nadzieja

Definiując swoje rozumienie apokalipsy, zaznaczyłam, że zawiera ona pierwiastek pozytywny. Niszcząc zastaną rzeczywistość, przygotowuje nowe miejsce na inny ład. Takiemu porządkowi poddaje się również powieść Grigorija Kanowicza *Świece na wietrze.* W jej zakończeniu ujawnia się optymistyczny, dający nadzieję wątek. Daniel dowiaduje się, że jego ukochana, Judyta, żyje i mieszka w tym samym mieście, w którym powstało getto. Długie oczekiwanie miało się w krótce zakończyć. Sens życia i dotychczasowe cierpienie nabrało znaczenia. To wydarzenie jest jak promień, który rozświetla tragiczne losy bohatera, a co za tym idzie całej społeczności. Radość Daniela dawała nadzieję na lepsze zakończenie dla wszystkich. Nadzieję na powrót ładu, w którym bez konfliktów mogłyby znowu istnieć obok siebie dwa narody. Gdzie ludzie nie będą widzieli przed sobą Żyda, Litwina czy Polaka, lecz człowieka. I będzie można w końcu zaśpiewać: „Wszyscy ludzie są braćmi. Wszyscy są dziećmi ludzkości. I nie wśród nich ani jednego pasierba". Czy to utopia?

---

[66] G. Kanowicz, dz. cyt., s. 299.
[67] G. Kanowicz, *Korzenie, które są splecione...*, „Krasnogruda" nr 1, Sejny 1993, s. 187.
[68] G. Kanowicz, *Świece na wietrze,* Warszawa 1983, s. 515.

Jakub Momro
(Kraków)

UPORCZYWA INTENSYWNOŚĆ CIERPIENIA. DOŚWIADCZENIE GRANICZNE W *MORALIACH, DZIENNIKU BEZ SAMOGŁOSEK* I *KARTKACH NA WIETRZE* ALEKSANDRA WATA

> W tym ostrym świetle nagiej prawdy, jaką jest śmierć, nic się nie ostoi. Nie ma schronienia przed pamięcią wydobytą i wzmożoną cierpieniem.
>
> *Ola Watowa*[1]

> Komplikuję sobie życie, ażeby uciec od choroby mojej, ażeby w komplikacjach mego losu, tak zagmatwanego, znaleźć wytłumaczenie i usprawiedliwienie dla moich cierpień fizycznych.
>
> *Aleksander Wat*[2]

> Z bólu powstałeś w ból się obrócisz. Albo: na początku był ból. Można tak bez końca.
>
> *Aleksander Wat*[3]

Przy okazji lektury twórczości Aleksandra Wata po wielokroć wspominano o niezwykłym splocie egzystencji, historii oraz literatury; splocie, który nie tylko specyfikuje to pisarstwo, lecz naznacza dodatkowym, nieokreślonym już napięciem, rozrywającym spójność artystycznego tekstu, pełnię biograficznej sygnatury. Przenikliwie i zarazem ironicznie pisał o tym fakcie Piotr Sommer, komentując trzy wiersze Wata:

> (...) jest to najbliższy, jaki znam, w polskiej poezji XX wieku styk doświadczenia egzystencjalnego z językowym. Język – wydaje się – nie ma u Wata odległości do pokonania, bo jest jak żywy organ ludzkiego ciała, całego systemu psycho-somatycznego. Egzystencja nie wyprzedza języka, raczej pozwala mu się komunikować, służy mu sobą, jest do wzięcia. (...) Dlatego – może dlatego – jego doświadczenie egzystencjalno-językowe jest takie dojmujące (każde zdanie, każda modulacja tonu jest jak część organizmu). Nie wiem, czy zaryzykowałbym określenie „mistrzostwo", to raczej los. Choć oczywiście mistrzostwo sprawia, że wiersz ma taki napęd egzystencjalny, bez względu na to, czy egzystencję komunikuje wprost, czy też raczej „mediuje", zajmując się medytacją nad językiem, nad myszą lub flamingiem[4].

---

[1] O. Watowa, *Wszystko co najważniejsze...*, Warszawa 2000, s.222.

[2] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, wydanie zmienione, opr. oraz przyp. i indeksem opatrzyli K i P. Pietrychowie, Warszawa 2001, s. 239.

[3] Tamże, s. 45.

[4] P. Sommer, *Trzy wiersze*, „Kwartalnik Artystyczny" 1999, nr 4, s. 110.

Powyższe uwagi nietrudno odnieść do dzieła autora *Mopsożelaznego piecyka* w całości. Wszelako notatki Sommera, definiując strategię poetycką, określają zasadę tego pisania *tout court*. Tak w wierszach, jak i w nigdy nie ukończonych, projektowanych powieściach, a także w diariuszowej i przygodnej prozie (a zatem tej, która stanowi dla mnie centrum namysłu) stosuje zasadę „podwójnego wiązania". W praktyce oznacza to, iż nie sposób inaczej zapisać indywidualnego przeżycia historii, literatury, snu oraz cierpienia, jak tylko poprzez język, czy raczej na przekór samemu językowi. Wat bowiem, co słusznie podkreśla twórca *Nowych stosunków wyrazów*, absolutyzując doświadczenie nieoczywistej, dynamicznej podmiotowości jako doznanie kosmiczne z jednej strony, uruchamia przebiegłą i sprawnie nadzorowaną maszynerię literackiego kodu. Tym samym uzyskuje w postaci utworu, urywka, mówiąc ogólniej, acz precyzyjniej: w przebiegu pisma, efekt prawdziwości i somatycznej wiarygodności. Po drugie jednak, pisarski kunszt i metonimiczna precyzja wprzęgnięte zostają w pełnię egzystencjalnego przeżycia.

Stąd niepodobna mówić jedynie o „mistrzostwie", które jest kategorią wpisując się jak najradykalniej w przestrzeń poetyki, lecz nade wszystko rozprawiać należy o „losie"[5], który to z kolei poza płaszczyznę tekstu równie radykalnie wykracza. Jak zatem pogodzić obydwie te dążności? Z jednej strony: perfekcję zapisu, autonomiczną doskonałość słowa, autoteliczność literackiego korpusu, z drugiej „demonię" zwulgaryzowanej historii, nieodwołalność utraty rozumianej jako fundament istnienia, tragedię rozpadającego się ciała. Obydwu tych modalności egzystencjalnych: hermeneutycznej („bycia w tekście") oraz przygodnej („trwania pod dyktat fizjologii") nie można uzgodnić, ale równocześnie: trudno je traktować z osobna.

Z tego podstawowego paradoksu, krzyżującego i komplikującego ścieżki stabilnej ontologii ze sferą niebytu, wyrasta, jak sądzę, cała twórczość Wata. Prorokowana w jego pismach wewnętrzna katastrofa, spodziewane nadejście śmierci rozumianej nie jako domknięcie, lecz jako nieustannie odnawiany spektakl marności, nietrwałości oraz – jak sam poeta ów stan trafnie określał – m i z e r a b i l i z m . Cierpienie fizyczne zamienia się miejscem z duchowym przerażeniem, fizjologia toczy wojnę ze światem wewnętrznym, cierpiące ciało zapowiada spustoszenie ducha. Horyzont ciała nakłada się na wertykalną linię, wyznaczaną przez istnienie tajemnicy, metafizyki, niewyrażalnego. Dzieło Wata przekonuje, iż antropologiczna pełnia objawia się dopiero poprzez słabość i niedoskonałość fizyczności, lub też inaczej: poprzez perfekcję oraz niewyczerpanie bólu. Przekonująco pisała o tym Magdalena Miszczak:

---

[5] Warto w tym miejscu wspomnieć powtarzaną wielokrotnie w omówieniach deklarację poety: „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić". A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, wydanie zmienione opracowali oraz przypisami i indeksem opatrzyli Krystyna i Piotr Piertychowie, Warszawa 2001, s. 267. Wszystkie cytaty oraz paginacja w tekście głównym. Jako skrót przyjmuję: DBS oraz liczbą arabską kolejną stronę. Na ten temat zob. również: J. Jarzębski, *Twarz poety*, w: tegoż, *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998 oraz W. Ligęza, *„Sztuka, w której niczego sztuką nie dokażesz". Wokół „Japońskiego łucznictwa"*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999.

(...) nie sposób uciec przed realnością, a zarazem tajemnicą bólu, nie sposób zgłębić istoty wiecznego cierpienia ciała i duszy; cierpienia, które człowiek nosi w sobie i na próżno próbuje zrozumieć. I może dlatego właśnie dlatego ból tak bardzo boli[6].

Ale przecież, jak zaznacza wcześniej badaczka:

Życie w ostatecznym rachunku jawi się jako nieuporządkowane i z natury sprzeczne, ciągle wymyka się wszelkim klasyfikacjom, podsumowaniom, zestawieniom i interpretacjom[7].

Przygody ciała i przypadki olśnień nie układają się zatem w żadną jednorodną całość. Nie spaja ich także jakakolwiek transcendentna sankcja wobec cielesnego, empirycznie dostępnego terytorium istnienia. Los Wata, jako poety i jako hiobowego świadka dwudziestego wieku, dojmująco poświadcza tę niemożliwość spłacenia rachunku za swoje życie, ilustruje sytuację permanentnych zakończeń, odwołań, fałszywych proroctw, apoftegmatycznych zapisów, apokryficznej apokalipsy.

Geografia i wieczność konania

Gdyby prześledzić pisarstwo Wata pod kątem uwikłania w symboliczną wieloznaczność przestrzeni oraz czasu, to okazałoby się, iż nasycone problemem *vanitas*, daje się ująć w kategoriach przemieszczenia śmierci, przesunięcia wewnętrznej intuicji o nieuchronnej i całkowitej zagładzie w sferę transcendentaliów[8]: czasu i przestrzeni właśnie. W najgłębszym sensie, kategorie te poddane zostają przez twórcę przewartościowaniu i naznaczeniu somatycznymi właściwościami. Równocześnie koncentracja na abstrakcyjnym, niepodzielnym wymiarze i zastygłej w jednej chwili teraźniejszości udostępnia pole dla poszukiwań odpowiedniego języka, który umożliwiłby opisanie doświadczenia ostatecznego i zarazem ekstatycznego bólu, a z drugiej strony pozwolił przemówić zasklepionemu w sferze niewyrażalności cierpieniu. W tak pojętej filozofii Wata rysują się bowiem dwa symetryczne aspekty bytu: transgresywny, ostentacyjnie przekraczający ramy klarownej ontologii oraz regresywny, zamknięty w pułapce immanencji, solipsyzmu, obłędu wreszcie. Pierwszy z tych porządków, który wymaga skupienia na samej esencji fenomenu cierpienia, daje się opisać językiem demonicznego, nieoznaczonego podmiotu, drugi, wymuszający zeœrodkowanie wokół sfery niewyrażalnego, zwraca się ku możliwościom wypowiadania w sytuacji ostatecznej, testuje potencjalność mowy i usiłuje osłabić konwencjonalność oraz arbitralność kodu.

Rzecz jasna przedstawiona powyżej dychotomia pokazuje jedynie kierunki, w których podąża myśl Wata, a nie wyczerpuje sposobności do opowiedzenia się po którejś ze stron (afirmatywnej bądź negującej) istnienia. Przekonanie o ułomności literackiego „wypowiadania bytu" oraz jednoczesnej niemożliwości orzekania poza językiem, powoduje, iż pojemność artystycznej formy, ale także semantyczna wyporność całego lingwistycznego systemu okazuje się niewystarczająca:

Agonia – wiedzą o tym nieliczni – nie jest wąską przełęczą czy kładką chybotliwą między życiem a śmiercią: konanie ma swoje terytoria, swoje wyżyny i niziny, swoje horyzonty. Opisać geografię konania – jedyne, co pozostało Iksowi do zrobienia, o ile będzie w stanie cokolwiek

[6] M. Miszczak, *Buchalteryjna księga wypełniona bólem*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 199, s. 115.
[7] Tamże, s. 114.
[8] Oczywiście porządek transcendentalny rozumieć należy w sensie tradycyjnej filozofii kantowskiej.

jeszcze zrobić. Można jeszcze przeżywać śmierć jako szczególny przypadek istnienia – ale to nie jest to samo. (DBS, s. 43)

Co więcej, ta część cierpienia, która pozostaje poza sferą ludzkiej mowy, dla której nie można znaleźć żadnej nazwy, nie tylko (co przecież oczywiste) nie jest prostodusznie rozumianą nienazywalną nadwyżką wrażliwości, lecz uzmysławia nieskończoną, a także nieodgadnioną ilość niuansów i meandrów egzystencji. Tropy życia odczytywane są tutaj jako zapowiedź nieustannie odraczanego zakończenia, domknięcia losu; siła języka jako bezwładna moc zaznaczająca ledwo „wyżyny i niziny" cierpienia. W konsekwencji jedynym sensownym wyjściem pozostaje katalogowanie odruchów własnego obumierającego ciała, porządkowanie pojedynczych zaburzeń i zakłóceń w przebiegu życia. W takiej wykładni każdy rodzaj pisarstwa (hybrydyczny, niepodległy wobec genologicznych podziałów) staje się w zamierzeniu czystą deskrypcją miejsc szczególnego znaczenia w agonii, czyli etymologicznie: „walce". Diariuszowa proza Wata prowokuje do pytania: w walce o co? O opisanie przestrzeni szczególnego rodzaju, wypełnionej nierozpoznanym bólem, ale również: o ujęcie dręczącego zmysły napięcia, rodzącego się na styku powszechności Historii i konkretności jednostkowego doświadczenia:

Ktoś zapytany dlaczego nie śpi: jestem struną naciągniętą między tym lochem w gestapo a niebem – jakże mógłbym spać! Ktoś inny zapytany, czemu ustawicznie drży, odpowiedział: jestem struną napiętą między tym lochem zamarstynowskim a żoną i synkiem zagnanym na Sybir – jakże mógłbym nie drżeć? Między tymi dwiema strunami, w dialogu ich drgań, wiązała się historia świata. (DBS, s. 66).

Warto zwrócić uwagę, iż Wat ucieka się w tym miejscu do metafory „napiętej struny" właśnie dlatego, że niemożliwe do wyrażenia poczucie wspólnoty z bliskimi oraz świadomość degradującego współuczestnictwa z milionami wojennych ofiar uchyla się przejrzystemu, pojęciowemu dyskursowi. Zastosowany przez autora *Moraliów* chwyt opiera się na ewokacji i kondensacji. Związek między fizjologicznym rozpadem a duchowa ekspiacją sytuuje się we wnętrzu składowych części metafory. Egzystencjalne doznanie cierpienia wzmaga pracę okaleczonej i jak najdosłowniej chorej pamięci, która zawłaszczając osobę unieważnia teraźniejszość. Podmiot zostaje wprzęgnięty w neurasteniczne działanie pamięci, funkcjonuje jako słaby, zdecentrowany, metonimicznie przyległy do własnych wspomnień i zaprzeszłych obsesji. Z drugiej strony metafora „drżenia" oraz „wibrującej struny" domaga się dopowiedzenia. Wat podaje konkretne miejsca, które kondensują w sobie niewysłowiony nadmiar bólu, których wspomnienie powoduje, że dostępne jest potwierdzenie istnienia i tożsamości. W tym bowiem cyrkulującym wirze powtarzających się, kontaminujących ze sobą okruchów wspomnień, ujawniają się klarownie i przejrzyście jedynie podane z nazwy miejsca uwięzienia, imiona ukochanych osób. Stają się punktami orientacyjnymi egzystencjalnego lęku, legitymują go, ale także udostępniają przestrzeń dla samego języka, który kondensując cierpienie w jednej metaforze, w jednym imieniu własnym, pozwala ująć wieloznaczność przeżycia ostateczności, ale również oddać sprawiedliwość samemu faktowi trwania i lokowania się w kolejach wydarzeń.

A przecież „historia świata" jest szczelnie jednoznaczna tylko na pozór; na pozór, gdyż to, co jednostkowe, urasta w hiperbolicznej ekstazie słowa do rangi tego, co powszechne, ponieważ jednoznaczność i niepowtarzalność osobistego doświadczenia nik-

nie w konfrontacji z nieredukowalną wyjątkowością doświadczenia Innego. Cierpienie okazuje się wibrujące (oscylujące wokół granicy wnętrza i zewnętrza) oraz oksymoroniczne: jednocześnie otwarte i hermetycznie zamknięte, równocześnie zapraszające do podjęcia dialogu i ów dialog zrywające. Rzeczywistość objawia się jako nieustannie dynamiczna modalność nieciągłości, jako fenomen ujawniający się w sferze epistemologicznego i bytowego nieuporządkowania, w enigmatycznej sferze „pomiędzy". Język, przy pomocy którego Wat pragnie dokonać opisu rozproszonej pamięci oraz skondensowanego i tragicznego doznania teraźniejszości, pełnej obecności, musi pozostać nerwowym, chaotycznym, a nade wszystko drżącym i przeszywającym idiomem.

Niepokojąco podobnie wygląda kwestia ambiwalencji w odczuwaniu, kontemplowaniu i rozważaniu pojęcia czasu. W ujęciu Wata przeżycie upływającego życia nieuchronnie związane jest z ontologicznie rozumianą utratą, podmywającą fundamenty światoodczucia. To jednak przestrzeń determinuje względność (relatywność, heteronomię), dialektykę (relację przeszłość – przyszłość) oraz – by posłużyć się terminem Paula de Mana[9] – retorykę (specyfika tropologicznego ukształtowania wypowiedzi) czasowości. Czasowość należy jednak obwarować ironicznym cudzysłowem, choćby z powodu prowokacyjnego i mylnego przeświadczenia o istnieniu esencji czasu (a więc w ostatecznym rozrachunku: ujęcia za pomocą pojęcia „czasowości"). W przypadku losu poety, owa względność oraz melancholia, wynikające z faktu dramatycznego rozziewu między kreacyjnym czasem a teoretyczną czasowością, nanizane zostają na konkretne doświadczenia, które rozbijając czas opowiadania, nadają podmiotowi sygnaturę wychodźstwa i zupełnej niestabilności. W *Dzienniku bez samogłosek* Wat pisał:

> Dzień za dniem 23 400 dób, potrącając czas snu, 400 000 godzin, 24 miliony minut, a trzeba było trochę dłużej posiedzieć w więzieniu, żeby widzieć, jak ciągliwie długa może być minuta, każda minuta bieżąca trwa bez końca wiadomego, już utrwala się w pozaczasie, trwanie wiekuiste i te astronomiczne, nieskończone minuty długie, nieskończoność długich ciągliwych minut przede mną, i te minuty za mną, które kurczą się do zera, do nicości, wyświęcają już nawet wspomnienia, to jeszcze, co było dotąd pocieszeniem. (DBS, s. 207)

W tym doprawdy niesamowitym wyznaniu najistotniejsze wydają się trzy kwestie: rozciągłości czasu, nieistotności trwania oraz implozji czasowości. Czas jest pojmowany przez poetę jako pozbawiona struktury i nieodwracalna egzystencjalna utrata. Dodatkowo jednak istnienie w czasie, a zatem bytowanie na wskroś historyczne, pozostawia człowieka w świecie pozbawionym jakiegokolwiek metafizycznego gruntu; metafizycznego, to znaczy właśnie takiego, który w podstawowej relacji podmiotowo-przedmiotowej gwarantowałby minimalnie trwałe zabezpieczenie w postaci logocentrycznego gwarancji[10]. Czas pozostaje tajemnicą nie w sensie transcendentnym, lecz w wymiarze intensywności cielesnego doznania. Empiria u Wata jawi się nie tylko jako weryfikowalne poświadczenie losu i rozprawa z osobistym przerażeniem czy własnymi demonami, lecz jako wykładnia filozoficznego myślenia o czasie.

Przeżycie chwili zostaje ujęte w kategoriach anominalności; czas, zdaje się powiadać Wat, z zasady nie daje się pochwycić w misterną siatkę predykatów. Ponadto, skondensowane w jednym momencie odczucie rzeczywistości powoduje (co w bio-

[9] Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10-11.

[10] Które przybrać może różne formy: tradycyjnie pojmowanego Logosu, imienia własnego, historycznie zagwarantowanych wykładni, religijnego, czy też instytucjonalnego umocowania.

grafii poety z pewnością wiąże się z jego doświadczeniami więziennymi) otwarcie się na, co ważne, anonimowy i złowrogi bezczas i bezkres. Opis owej jednej chwili umożliwia bowiem spojenie w jedno tragedii zwyrodniałego czy też upadłego czasu[11], który nie obiecując pocieszenia, potęguje konanie, wiążąc je tym samym z iluzorycznością rojeń o wyzwoleniu się z duszącego więzienia ciała, cierpienia i języka. Poczucie absolutnej nietrwałości, ale także: całkowitej absurdalności i uciążliwej zbyteczności bytu, wyzwala przekonanie skrajnie różne od poglądu o atemporalności bycia. Kruszący wszystko na popiół czas okazuje się synonimem apokaliptycznej omnipotencji, wszechwładnej siły, zapowiadającej anihilację każdej chwili życia. Kurczący się czas jest radykalizacją nihilistycznej wersji Watowej „pozaczasowości".

Czas nie koncentruje się we wnętrzu, nie „zwija się", rozsadzając organiczną całość człowieka, lecz unieważnia jego istnienie w zupełności; degraduje przeszłość (wspomnienia, dotychczasową drogę życia), ruguje teraźniejszość, odmawiając prawa do poczucia trwałego istnienia oraz fizycznej obecności, dewaluuje projektowaną przyszłość. Nade wszystko, kontemplacja zjawiska czasu (w zamarstynowskim więzieniu, w łóżku w Berkeley) całkowicie duchowo wyjaławia, potęguje wrażenie zbliżającej się wewnętrznej zagłady, deprecjonuje słowa, których znaczenie niknie w mroku odbierającego sens powtórzeń „tego samego", w końcu: w przedziwnym zespoleniu melancholicznego czasu z ciałem, przedłuża w „astronomiczną nieskończoność" graniczne doświadczenie cierpienia i wiecznie ostatecznego aktu męczeństwa.

W zapisku z 30 maja 1964 roku Wat tak opisuje swoje zmęczenie bólem z ostatnich kilku miesięcy poprzedzających notatkę:

> Po trzech miesiącach piekła może najgorszego, bo już bez śladu chęci czegokolwiek poza wiekuistym nieistnieniem, bez cienia wrażliwości na cokolwiek poza rozpaczliwą troską o los Oli i Andrzeja, i z pełniejszą niż kiedykolwiek świadomością sytuacji moralnej (zobowiązania amerykańskie) i życiowej, bez wyjścia z wielu trosk, jakichkolwiek perspektyw na przyszłość, z pełnym poczuciem kupy śmieci zapisanych za sobą, z zupełną niemożnością pracy, która uratuje z niej jakąś wartość, i z rekapitulacją życia, która zatrzymuje i obsesyjnie rozpamiętywa tylko to, co było brudne, tchórzliwe, fałszywe, chybione. Słowem, stały ból fizyczny taki, że nie zostawia miejsca na żadne przesublimowania, na żadną nadzieję i na żadną wobec siebie wyrozumiałość. (DBS s. 181).

Wat u kresu wytrzymałości, we władaniu najciemniejszych instynktów, chwilę przed samobójstwem być może najpełniej określa przeczucie wewnętrznej katastrofy; mówiąc już na granicy cierpiącego ciała i na granicy języka, stara się je utrzymać w elementarnym rygorze wypowiedzi, w szaleńczym porządku ciała-tekstu oraz tekstu-ciała. Egzystencja pisarza nosi wszelkie znamiona chorobliwego upadku, wyrażonego w języku totalnej negacji i samooskarżenia. Nie kończące się nawroty choroby powodują wewnętrzny paraliż emocjonalny i duchową katalepsję. Wat trwa w przedziwnym stanie pomiędzy życiem, przypominającym bezcelowe, wegetatywne trwanie, a śmiercią, która nie przynosi ani ukojenia, ani niepamięci. Świadectwa twórczości stają się daremnymi naddatkami pustych znaczeniowo słów i obrazów, zbiorowym (poetyckim, powieściowym, wspomnieniowym) śmietnikiem słów zaimpregnowanych na sens i pozbawionych jakichkolwiek funkcji

[11] Zob. T. Komendant, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996, s. 7-16.

komunikacyjnych, jawią się jako wyblakłe litery pisma, z których trudno stworzyć stabilny, narracyjny porządek.

Fizyczna niemoc, uzupełniana dyspresyjną oraz enumeracyjną teksturą artystycznej wypowiedzi, odkrywa jedynie przerażającą, ponieważ echolaliczną i kakofoniczną, zniekształconą „mowę Bycia”[12]. Innymi słowy: Wat istniejąc, rozpaczliwie wychyla się w stronę „wiekuistego nieistnienia”, żyjąc, bez końca przywołuje nadejście śmierci, składając w jedno to, co napisał, ma świadomość iluzoryczności takiego projektu i pragnie pozostać przy poetyce fragmentu, estetyce tekstowych ruin. Dlatego w jego wyznaniach nie ma ani cienia pewności, zakotwiczenia w przejrzystej dwuwartościowej aksjomatyce, w rzeczywistości, a jedynie ucieczka w poszerzające się pole narastającego cierpienia.

Dzieje się tak z jednym wyjątkiem: w opisywanej przezeń samego tęsknocie za najbliższymi; tęsknocie bezwarunkowo jasnej, która przełamuje mrok spowijający sylwetkę odchodzącego w nicość poety. Ciepło i siła płynąca z uczucia do rodziny oświetlają mrok irracjonalnych lęków i podszeptów prywatnego demona, a przede wszystkim wraz z dziennikowymi notatkami rozbijają iluzję restrykcyjnie pilnowanej osobistej, niewymawialnej przestrzeni wiecznego konania.

„Skrawki zużytej starzyzny”

W tekstach składających się w nowym wydaniu na *Dziennik bez samogłosek* dostrzec można suplement do hybrydycznej opowieści życia zawartej w rozmowach z Czesławem Miłoszem, z których narodził się *Mój wiek*. Kierując się aporetyczną logiką dodatku warto zwrócić uwagę na fakt, że dopiero w wyznaniach z pozoru marginalnych, przyczynkarskich, które dla Wata spełniały zasadniczo rolę terapeutyczną, wyraźniej być może zaznacza się hiobowe piętno wyciśnięte przez machinę Historii, jaśniej, ostrzej i potężniej rysuje się wizerunek poety, lecz także – co trzeba zaznaczyć – konkretniej, w pełni tragicznej dosłowności, jawi się obraz Wata jako ofiary nie tylko dwudziestowiecznego okrucieństwa oraz bezwzględności totalizmu, ale również ofiary literatury i wyeksponowanego cierpienia. Gdyby jednak próbować zdefiniować pojęcie ofiary, wówczas pojawiają się trudności. Pisał o nich Alain Finkielkraut, kiedy, usiłując podjąć refleksję nad przyczynami upadku „paradygmatu humanistycznego” w wieku dwudziestym, pytał:

> Cóż to jednak dokładnie znaczy: być ofiarą? Nie można tego ściśle sformułować. Ofiarą jest człowiek oderwany od swojego otoczenia i korzeni, wygnany ze swej ziemi i środowiska, w

[12] Warto w tym miejscu nawiązać do filozoficznego namysłu nad problem „mowy Bycia”. Rozpatrywane od tej strony uwięzienie Wata w „czterech ścianach bólu” może być usłyszeniem prawdziwego, nieuformowanego jeszcze przez język, „głosu Bycia”, z drugiej całkowitym zagłuszeniem poprzez gonitwę myśli oraz neurotyczną grandilokwencję. Powiada Heidegger: „Stosownie do tego «bycie»ma owo wskazane – przypominające greckie ujęcie istoty bycia – znaczenie, czyli określoność, która nie przypadła nam jakkolwiek bądź, lecz która z dawien dawna panuje nad naszym dziejowym jestestwem. Za jednym zamachem więc nasze poszukiwania określoności znaczenia słowa «bycie»stają się wyraźnie tym, czym są – namysłem nad pochodzeniem *naszej skrytej historii*. Pytanie: Jak się rzeczy mają z byciem? – musi samo trzymać się dziejów bycia, aby ze swej strony rozwinąć własną doniosłość dziejową i ustrzec jej. W związku z tym raz jeszcze zwracamy się ku powiadaniu bycia”. M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 87.

którym żył, pozbawiony własnej tożsamości i możliwości rozwoju, któremu za cały przywilej pozostało **bezimienne nieszczęście**[13].

W pojęciu „bezimiennego nieszczęścia" zawiera się także, a o tym poucza dobitnie przykład Wata, opuszczenie własnego języka, rozumianego tutaj szeroko jako niepowtarzalny poetycki charakter, charakterystyczny, cieleśnie niemal wypełniony autorem, pisarski idiom. W przypadku autora *Ciemnego świecidła* ofiarą był nie tylko jego los, lecz także artystyczny efekt jego cierpień: rozstrojenie pisma, obłęd wielogłosowości, namiętność do literackich resztek, pochodzących z innego niż tekstowy świata. Wyraźnej sygnatury cierpienia należy zatem wypatrywać gdzie indziej, poza wskazówkami płynącymi z klarownych dyrektyw poetyki[14], raczej w łonie nieokreślonego lęku i poczucia tragicznego bezsensu, w konflikcie natrętnej fizjologii, przydającej w przedziwny sposób (zupełnie *a rebours*) egzystencji znaczenia z wymogami rygorystycznego rozumu, domagającego się klarowności, pomimo wymogów artystycznej formy. Dramat Wata oglądany od tej strony staje się spektaklem nieważności tego, co można utrwalić przy pomocy literatury, okazuje się widowiskiem nieistotnej czułości do świata, nienawiści do samego siebie, pochwałą kuriozalności istnienia, która objawia się w nieustannej introjekcji i staje się apoteozą janusowego oblicza bytu.

> A teraz – notował Wat w czerwcu 1964 roku – mam poddać się autonomii *cortexu* mojego ujarzmionego, wyalienowanego z tego, co tymże mózgiem uważam i odczuwam za swoją osobowość. Co za opętanie haniebne, i nie ma wiary, i nie będzie patronki ani egzorcysty, żeby mnie z tej diabelskiej niewoli wyzwolić. Bo absolutnie i kompletnie nie wierzę w istnienie diabła, chociaż wierzę, że jestem przez diabły opętany. I słowo „istnienie" rozumiem w potocznym znaczeniu, żadnych tu możliwości sofistykowanych wykrętów. Kropka. Ta z góry zatem przegrana walka starca schorowanego, ruiny, z młodymi diabłami doprowadziła mnie prostą logiką rzeczy do obecnego paraliżu. (DBS, s. 189)

„Demonia" dziejów, o której z przerażeniem, choć także z przekorną fascynacją przedstawiciela awangardy, rozprawiał Wat, nicuje istnienie, depersonalizuje i pozostawia osobę na pastwę gry diabolicznych sił. Co ciekawe, poeta opisuje antymetafizyczną rzeczywistość, rządzoną aleatoryczną zasadą, jako świat wiecznej młodości, niekończącego się przemieszczania, które doprowadza do rozpuszczenia sensu tego, co na zewnątrz, ale także wewnętrznego uwiądu. Rozpad osobowości wiąże się nie tyle z destabilizacją spoistości jednostkowej egzystencji, co z zupełnym upadkiem i totalną dezorganizacją indywidualnej konstytucji. Paradoks opętania, który opisuje Wat, jest zatem pozorny. Kiedy bowiem człowiek pozostaje całkowicie we władzach fizjologicznego uwarunkowania, niemal pozbawiony świadomości i możliwości odczuwania, to wówczas objawia się jako podmiot wydrążony, duchowo pusty, osaczony natręctwem własnych odruchów, atakowany mową własnego schorowanego ciała. W efekcie zatem, żadna walka o zachowanie tożsamości z siłami obłędu nie zostaje podjęta, przestrzeń wewnętrzna poety zasnuwa się monochromatyczną barwą ciemności, elementy rzeczywistości już nie pretendują do znaczeniowej koherencji, lecz

[13] A. Finkielkraut, *Zagubione człowieczeństwo*, przeł. M. Fabjanowski, Warszawa 1999, s. 98.

[14] Choć są one nieocenione i nie wolno o nich zapominać. Zbadanie zależności pomiędzy sytuacją Wata a rodzącym się wówczas pod jego piórem diariuszowym i aforystycznym dyskursem wymagałoby odrębnego i z pewnością potrzebnego studium.

funkcjonują jako obrazowe ekwiwalenty upadłego świata, zaś opuszczony podmiot zostaje dopełniony atrybutem starości.

Podobnie ma się rzecz na płaszczyźnie tekstu. Trop rozsypywania się stabilnego podmiotu, somatycznej niemocy i tożsamościowej anihilacji posiada swoje przedłużenie w charakterze Watowego pisma. Autor bowiem świadomie, niezwykle często posługuje się poetyką fragmentu, doprowadzoną do granic czytelności, namiętnie stosuje elipsy, fałszuje pisarską sygnaturę poprzez stygmat intertekstualnego rozproszenia i zapośredniczenia w innych dyskursach (literackich, filozoficznych, historycznych)[15], uchylając stosowność literackiej wypowiedzi, dramatycznie oddaje pole ciszy. Dziennikowy głos twórcy, na podobieństwo własnego odwzorowania w urywanym, szczątkowym i milczącym piśmie „bez samogłosek", układa się w fonicznie rozstrojony przebieg egzystencjalnego zwątpienia nie tylko w **scalającą** (zezwalającą na pełnię wyrażania, empatyczną wspólnotę z bliźnim), lecz także w **ocalającą** (przed bezwyjściową rozpaczą), wynikającą z niemożliwości wypowiedzenia cierpienia moc literatury, siłę utrwalonej refleksji.

Rezultat pisania to uśmiercona mowa, dyspersyjne notatki z poruszeń ciała i majaków umysłu postawionego na granicy szaleństwa. Innymi słowy: to, co może pozostać jako produkt literackiej działalności, jest już w punkcie wyjścia semantyczną ruiną, powidokiem pierwotnego objawienia. Dla czytelnika taki skrawek tekstu może pobrzmiewać rozpaczliwą, głuchą ciszą lub też objawiać się jako wynik pisania na śmierć i życie.

Cisza pustyni

Monografista twórczości Wata, omawiając ostatnią fazę działalności autora *Wierszy śródziemnomorskich*, przywołuje jego znamienne słowa oraz zauważa niezwykle istotną właściwość późnej poezji:

> Rozpoznawałem jej obecność – cytuje wypowiedź o istocie poezji z *Mojego wieku* Venclova – bodaj czubkami palców, jakkolwiek materia jej duchowa jest nawet w czystszej może postaci aniżeli przeżycie religijne, skoro na to ostatnie składają się treści (...) psychologiczne (...). Natomiast poezja żywi się nimi także, ale może się bez nich obejść. Może się obejść bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia". Słowa te – komentuje badacz – odnoszą się również do wierszy, które napisał w ostatnich latach życia. Powolnemu zbliżaniu się poety do śmierci towarzyszyła utrata otoczenia, języka ojczystego, nadziei. Sytuacja ta owocowała poezją na krawędzi milczenia[16].

Sąd Venclovy prawomocnie odnieść można do całej działalności Wata z ostatnich lat życia. Przekonanie poety o ontologicznych (bytowo nieredukowalnych), absolutnych w wymiarze estetycznym oraz bohaterskich (egzystencjalnie heroicznych) właściwościach poezji, przekłada się bowiem – przy zachowaniu proporcji i gatunkowej hierarchii – na sposób traktowania wszelkiej formy pisarstwa. Podobnie jak wiersze, tak i aforyzmy, luźno spisane myśli, osobiste notatki z tego okresu przekonują, że słowa wypowiadane przez poetę chylą się ku ciszy, że rejestrowany przezeń świat zmierza do nieistnienia. Wewnętrzna apokalipsa przybiera tutaj wymiary bezgłośnej rezygnacji, ledwie słyszalnego szeptu, który nie zezwala na jasne dystynkcje

---

[15] O tym, że erudycja Wata nie jest pustą roz(g)rywką warsztatową, niech świadczy ambicja stworzenia „totalnej powieści o totalitaryzmie", czyli *Ucieczki Lotha.*

[16] T. Venclova, *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 395.

na sens i bełkot. Na płaszczyźnie języka na plan pierwszy wysuwa się skupienie na jednym wyrazie, wydobywanie znaczenia z semantycznej i brzmieniowej energii izolowanej frazy, czy autonomicznego słowa. Połączenie egzystencjalnej entropii z domkniętym wyrazem ciszy przybiera formę walki o ostateczne przetrwanie, o zachowanie resztek prawdziwości w sączących się na papier zdaniach. Ale również w owej walce wyrażania z ostatecznością doświadczenia chodzi o skonstruowanie potencjalnie stabilnego obrazu, który zawierałby obydwie cechy „chorującego na śmierć". Takim obrazem jest pustynia. W *Dzienniku bez samogłosek* można natrafić na taki oto przejmujący passus:

> Przez ten krótki czas być sprawnym. Ola ma rację: mam tak mało siły, że już na rozmowy, na życie towarzyskie, na stosunki – szkoda. Straciłem zresztą zupełnie i na to ochotę, przypominam sobie Berenta, nie myślałem wtedy, że będzie ze mną to samo, ale u mnie to nie z mizantropii... Zwierzę, które szanuje siebie, idzie umierać na pustkowie. Szanujący się szkielet nigdy nie pokazuje się nago. Czymkolwiek się obłożę, jestem teraz nagi. Starzec. (DBS, s. 201).

„Życie na pustyni" okazuje się figuracją na wskroś egzystencjalną, pozwalającą na spięcie w jedno fizycznego i duchowego wymiaru człowieka. Ale więcej: metafora pustyni ilustruje pierwotną paradoksalność istnienia, niewytłumaczalność cierpienia, konieczność samotności jako jedynego sposobu na odkrycie fundamentalnej sprzeczności bytu, która jednocześnie ruguje sens z życia poprzez przejawy czystej nicości, z drugiej: poprzez negację konstrukcji restrykcyjnego umysłu, nakazuje przemyśliwać własny los w dyskursywnej przestrzeni, powstałej na skrzyżowaniu odruchów i znaków ciała oraz intelektualnej refleksji. Przywoływany fragment z zapisków Wata znakomicie objaśnia pozorną tautologię obrazu „milczącej pustyni". To właśnie na otwartej przestrzeni człowiek jest w stanie zgubić, co znaczy: oszukać, zmylić, własną cielesność; dopiero w ciszy odosobnienia potencjalnie osiągalne jest wymazanie zaznaczonych na ciele znamion upływającego bez litości i destrukcyjnie działającego, tak jednostkowego, jak i historycznego, czasu.

Trudno jednakże ukryć, że w wyznaniach Wata heroiczna świadomość zostaje pokonana przez piekło somatycznej dyspersji. Wizja poety, tak bliska jego własnej rzeczywistości, rozsadzenia od wewnątrz spójnej na pozór osobowej konstytucji, pełni funkcję znacznie istotniejszą niźli zilustrowanie ostentacyjnej wanitatywności, kierującej wyobraźnią twórcy u schyłku jego życia. Tragedia ciała na pustyni rozgrywa się bowiem na dwóch poziomach. Po pierwsze, chodzi w tym miejscu o fizjologiczną destrukcję, anihilujące rozpłynięcie się w świecie, kwestię anachoretycznego, a zatem świadomego i – w wydaniu Wata – nieomal uświęconego odłączenia od świata[17], a także o rozmaite aspekty „nagości" i „starości"[18]. Druga kwestia dotyczy odniesienia tego, co wewnętrzne (paraliż świadomości, poczucie niezaspokojonej utraty) i tego,

---

[17] To znaczy całkowicie odmiennego od mizantropii, o której mówił poeta, powołując się na postać Wacława Berenta.

[18] Problem „nagości" można rozpatrywać w kategoriach (rzecz jasna nie wyczerpuję wszystkich możliwości): jako zasadę, czy też cel działania **ascetycznego**; chodzi w tym miejscu o anachoretyczne wyzwolenie się z podszeptów demonów ciała. Na ten temat zob. R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994. Następnie rzecz dotyczy ogołocenia w sensie wykładni **filozoficznej**, fenomenologicznej redukcji, czyli dotarcia do rzeczy samej w sobie i klarownego oglądu, w porządku **egzystencjalnym**, opierający się na doświadczeniu katarktycznej epifanii, i wreszcie w znaczeniu **poetyckim**, w którym zasadniczą rolę odrywa moc izolowanego i wibrującego słowa, autotelicznego semantycznie i pełnego fonicznie.

co zewnętrzne (konieczność odmowy komunikacyjnej wspólnoty z innym oraz cielesna degradacja), do gramatycznych i semantycznych możliwości języka.

Jeśli idzie o problemy wymienione w porządku, który nazwałbym umownie egzystencjalnym, to zaznaczyć trzeba, że poeta w swoim wyznaniu-projekcie dotarł na krańce doświadczenia wewnętrznego[19]. „Pustkowie" unieważnia nie tylko realność świata żywych, lecz także odbiera wartość jakiemukolwiek bytowi. Co więcej, Wat w akcie autodeprecjacji podkreśla wyjątkową skrajność, niemożliwość całkowitej izolacji i wypełnienia przestrzeni jedynie własnym cierpieniem i bezbronnym otwarciem, ponieważ pozostawionym na pastwę trawiącej wszystko, złowrogiej, saturnicznej siły. W tej sytuacji figura „pustkowia" ironicznie podważa wartość izolowanej samotności, absolutną pewność kontemplacji i możliwość wyzucia się z własnej cielesności; podważa dlatego, że wyjątkowej wymowy bólu nie da się zredukować do czystej fizyczności, ale też nie sposób ująć w karby zracjonalizowanego dyskursu, tłumaczącego hieroglif cierpiącego *corpusu*[20] na język metafizyki czy teodycei.

Wat zdaje się powiadać, że jakiekolwiek obłaskawienie agonii, nadchodzącej śmierci nie wchodzi w rachubę. Nieuchronność kresu powoduje, że jedynym rozwiązaniem okazuje się ukrycie cierpienia, podjęcie heroicznej próby walki o wypełnienie sensem zbolałego ciała. Przedstawiona przez poetę strategia maskowania z góry skazana jest na klęskę, albowiem kiedy każda chwila rozrasta się w nieskończoność, kiedy każdy moment przybiera wymiary ostatecznej katastrofy, kolejne przybrania twarzy miast zasłaniać rozpad, uspokajać rozdarcie duszy, oddalać perspektywę domknięcia losu, wręcz przeciwnie: odkrywają, powodują histerię, nieodwołalnie przybliżają samotniczą śmierć „starca". Pustynia jawi się tutaj nie tylko jako prosta metafora przerażającego losu, ale przede wszystkim jako transcendentalna, a więc nieredukowalna kategoria bycia w świecie, jako obrazowa figuracja nieustannie odnawianej, zinterioryzowanej katastrofy; katastrofy absolutnie jednostkowej, po której pozostaje jedynie szept konającego i symbol prawie mistycznego, czy też ofiarniczego zaufania do tajemnicy oraz atrybut w postaci kruszącego się szkieletu „szanującego się zwierzęcia".

Gdy spojrzymy na tę samą kwestię od strony relacji „ciało – pismo", to wówczas okaże się, iż trybu diariuszowych notatek Wata nie można pojmować w ramach apokaliptycznej fenomenologii choroby. W każdym razie nie tylko. Sprawą zasadniczą wydają się bowiem warunki możliwości wyrażania bólu – i dalej, sposoby jego utrwalenia w przestrzeni literatury. O namiętnych poszukiwaniach jednego wyrażenia, które domknęłoby całe doświadczenie, świadczą struktura samych tekstów poety. Urywane zdania, niepełne równoważniki mające w zamierzeniu oddać rozdzierające męczeństwo, strzępy rozmów, aluzje do sztuki i do faktów z życia, nieudane, ponieważ przełamane niepewnością sądu, aforyzmy, coraz krótsze i trudniejsze do odszyfrowania zapiski z życia – to wszystko tworzy pojemną, a przede wszystkim sieć trudnych do odcyfrowania odniesień i immanentnych sensów. Problem sięga jednak znacznie głębiej, jako że dotyczy

---

[19] Jak powiada Georges Bataille: „Jeśli jednak pierwotnie zapytywanie wciąż się utrzymuje, jeśli w zamęcie ja=które=umiera ciągle słychać to krótkie pytanie: <<co istnieje?>>". G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, wstęp K. Matuszewski, Warszawa 1998, s. 148.

[20] J-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 107. Francuski filozof powiada: „Ciało w znaczeniu ogólnym nie istnieje; nie istnieje dotyk ani *res extensa* rozumiane ogólnie. Jest tak, że jest: stwarzanie świata, *techne* ciał, nieskończenie ciążący nacisk sensu, korpus-zespół topograficzny, geografia mnożących się ektopii, ale w żadnym razie u-topia".

zakwestionowania samej sposobności wyrażania, a także znalezienia w słowniku poetyckich tropów, narzędzia odpowiedniego do ujęcia w słowie milczenia, gasnącego dźwięku i nieskończoności pustynnej przestrzeni. Temu służą wszelkie metaliterackie rozważania Wata, którymi gęsto usiania jest późna proza. W ten sposób wykorzystane zostały luki w słowach, opuszczenie samogłosek, przerwy, które metonimicznie odbijają niezrozumiały ból[21], ale świadczą także o innym cierpieniu: fundamentalnej niezgodzie myśli i jej piśmiennego rezultatu, idiomu piszącego ciała i opuszczonego czy też wypełnionego głuchą ciszą terytorium kartki papieru.

Dramat Wata, pod warstwą hiobowego losu, odsłania jeszcze inną, oprócz egzystencjalnej, modalność, wizję niewyczerpanego poszukiwania odpowiedniego, a zatem w konsekwencji jedynego języka, wizję – dodać należy – zupełnej samotności i przebywania częściej w świecie interferujących ze sobą głosów własnej jaźni, niźli w rzeczywistości zewnętrznej.

> Samotność natęża się – pisze Gaston Bachelard w rozdziale swojej ostatniej pracy pod znamiennym tytułem *Moja lampa i moja biała kartka papieru* – jeśli na stole oświetlonym lampą rozpościera się samotność białej kartki papieru. To wielka pustynia do przebycia – i pustynia nie przebyta zarazem. Ta biała kartka, pozostająca białą przy każdym nowym czuwaniu, stanowi wielki symbol samotności, która odnawia się bez końca. A samotność ze szczególną zaciekłością atakuje samotnika, jeśli stanowi samotność pracującego, który nie tylko chce uczyć się, rozmyślać, ale **chce pisać**. Wtedy biała kartka jest nicością bolesną, nicością pisania[22].

Francuski uczony podkreśla niezbywalnie epifaniczny charakter samego aktu zapisywania, który to akt nabiera wymiarów wyjątkowości w zespoleniu z specyficznym stanem egzystencjalnego poruszenia, twórczego niepokoju oraz szczególnego, nie dającego się stematyzować, napięcia. Przy czym przeżycie epifanii – i w tym miejscu głos Bachelard brzmi tak samo jak głos Wata – dokonywać się może na prawach doświadczenia czystej negatywności: objawienia czystego zła i zatrważającej pustki, jak w przypadku polskiego autora, bądź też nicości, która ujawnia się w trakcie każdorazowej próby skupienia świadomości i usiłowaniu wypowiedzenia pełni bytu, jak dzieje się w sytuacji diagnozowanej przez filozofa. Znów, pustynia białej kartki nie jest prostą figurą języka tłumaczącą komplikacje ekspresji, lecz obrazem, pozwalającym ująć problem wyrażalności sytuacji ostatecznej.

Tym razem, w przypadku dzieła Wata, śmierć, konanie, w zetknięciu z płaszczyzną papieru przybiera rozmiary atrofii świadomości, uwięzionej w gramatyce i gatunkowym rygorze literackiej wypowiedzi. Pisanie jawi się tutaj jako zajęcie „pustynne" w dwojakim sensie. Wprzódy abstrakcyjność i konwencjonalność niweczącego pisma, które wprzęgając niepowtarzalne doświadczenie w maszynę systemu metafor i konotacji, unieważnia rzeczywistość i umożliwia jedynie skonstruowanie fikcji, a nie

[21] Taką intuicją kierowała się na przykład Ola Watowa we *Wstępie* do *Dziennika bez samogłosek*: „Prócz wymienionych stron pisanych bez samogłosek – powiada Watowa – większość tekstów znajdujących się w tomie pisana była normalnie. I nagle zdałam sobie sprawę, że wszystkie te teksty mogłyby być pisane w ten właśnie sposób – słowami bez samogłosek. Nie potrafię jednoznacznie wyjaśnić tej zagadki, ale wydaje mi się, że zasługuje ona na uwagę w kontekście biografii mojego męża. Samogłoska jest bowiem światłem, oddechem, życiem słowa, jego pulsowaniem. A zatem te strony, które były wypełnione zbitkami spółgłosek, **musiały świadczyć o jego cierpieniu. Chropowate, szorstkie, zmiażdżone słowa były i symbolicznym, i bardzo konkretnym wyrazem jego ówczesnego stanu** [podkr. moje – J.M.]". (DBS, s. 5).

[22] G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 132.

metonimicznego ekwiwalentu cierpiącego ciała. Następnie notowanie, w znaczeniu próby oddania intelektualnej i egzystencjalnej pełni, z miejsca ujawnia nieuchronną nieciągłość bytu, a także samego pisma, egzorcyzmuje konstruowane mozolnie znaczenie, podkreślając w zamian nicujący aspekt istnienia przestrzennego (pustka bieli) oraz audytywnego (sfera milknących niezrozumiałych dźwięków, wymiar ciszy). Napięcie uwagi, koncentracja rozbieganych myśli jest nieustannym przybliżaniem tych negatywnych przestrzeni, które ukazawszy się, nakazują weryfikować zaczernione strony papieru, badać wagę pojedynczego słowa i poszukiwać odpowiedniego rejestru, aby wyartykułować ciszę. W niej bowiem, pomiędzy literą tekstu a brzmieniem frazy, do głosu dochodzi topologia niewyrażalnego bólu.

Cierpienie i pismo

Rozpocznijmy od cytatu:

> Kiedy wymagam od moich przyjaciół rozumienia dla moich cierpień, żądam od nich nieomal tego samego, to znaczy domagam się, żeby sobie wyobrazili choćby z nerwowego, bolesnego charakteru pisma, że mój ołówek cierpi. Ależ naturalnie, ponieważ warunkiem koniecznym jest tu własne doświadczenie w cierpieniu (DBS, s. 242).

Wat dokonuje w tym miejscu niezwykle istotnego spostrzeżenia z punktu widzenia indukcji jednostki ze wspólnotą. Odnowienie łączności ze światem polega na empatii, ale także: na zbieżnej strukturze rozumienia rzeczywistości poprzez tekst, koincydencyjnym „kole hermeneutycznym”. Poeta ponadto ujawnia własne przeświadczenie o powadze i ontologicznej wartości pisarstwa, domagając się od czytelnika rozpoznania „bolesnego charakteru pisma”. W tym przekonaniu przebija jeszcze inne, znacznie chyba poważniejsze, jeśli kwestię traktować od strony poetyki tekstu, przekonanie o równoczesnych nieprzechodnich i mediacyjnych właściwościach pisma[23]. Pierwsza z nich oznacza, iż nie sposób traktować pisma tylko jako klarownego nośnika sensu, że sposób i temperament pisania ma wyraźny wpływ na strukturę znaczeniową i sposób komunikacji, ale wreszcie i przede wszystkim, że pismo nie jest modalnością mowy, lecz jakością autonomiczną, która konstytutywnie odsyła do milczenia, stanowi osnowę ciszy. Dopiero połączenie obydwu tych własności umożliwia zarówno ujęcie sensu rozsadzającego tekst, jak i wypełnienie tego ostatniego znaczeniem płynącym ze strony współodczuwającego odbiorcy.

Pismo – w wykładni proponowanej przez poetę – jest tekstowym przedłużeniem cierpiącego ciała, stanowi miejsce, w którym rozgrywa się walka o zachowanie tożsamości poprzez ujęcie samego siebie w ramy idiomatyki stylu. Co ważniejsze, pismo unieruchamia dynamikę choroby, odrealnia biologiczną stronę istnienia, w zamian czaruje swoimi wewnętrznymi cechami: paradoksalnym zapisywaniem ciszy, naznaczenia opowieści o świecie ciężarem nieprzeniknionej sygnatury prywatności. W innym miejscu Wat podkreśla owo dążenie do utrzymania analogii pomiędzy literą, duchem i ciałem:

> Tym gorzej, że gdy pisanie jest przezwyciężaniem, nieczęsto możliwym, tego somatycznego piętna, tego fizycznego przypiekania i nie tylko przerywa moją pracę co raz, i to na długo, ale mąci w niecierpliwe, drażnione wątki, zmusza mnie do skoków i odskoków, jednym słowem,

[23] Zob. komentarz Piotra Sommera na początku niniejszego artykułu.

zachowuję się jak przewrażliwiony i nie dość okiełznany koń, którego kłuje ostrogą i okłada batem nieudolny jeździec (DBS, s. 205).

Jeśli starać się odszyfrować metaforę zaproponowaną przez poetę, to, rzecz jasna, wydaje się ona ironiczną figurą klęski wyrażania, i to – dodać należy – klęski dwustronnej, płynącej ze strony autora, „nieokiełznanego konia", jak i samego języka, „nieudolnego jeźdźca", którego pułapki zostały przez piszącego dawno rozpoznane, a korzyści nie rysują się nazbyt wyraziście. Wyjście Wat pozostawia w zasadzie jedno: jedynie immanentny rygor własnego pisania, przytrzymywanie uwagi nad przebiegiem „skoków i odskoków", „drażnionych wątków" przynieść może korzyść. Korzyść oczywiście zrazu nieuchwytną, a nade wszystko pozorną, ponieważ ucieczka od dyktatu fizjologii w sferę literatury nie przynosi pocieszenia, ale jest zapowiedzią potencjalnego ocalenia w nieruchomym hieroglifie życia-pisma. Przede wszystkim jednak styczność planu wypowiedzi ze sferą somatycznej wrażliwości nadaje indywidualnemu stylowi stygmat nieredukowalnej prawdziwości, znaczeniowego pęknięcia i dramatycznej otwartości artystycznej formy, która nie była w stanie sprostać doświadczeniu „dni bez końca, czyli wieczności wypełnionej niczym" (DBS, s.303), doświadczeniu hermetycznym, ponieważ niepodatnym na jakąkolwiek deskrypcję, doznaniu monotonii cierpienia, nudy nawracających bólów, odsłaniających odwrotną stronę bytu.

Więzienie solipsyzmu

Późna prozatorska twórczość Wata jest zmaganiem się ze wewnętrzną katastrofą, spowodowaną postępującą chorobą, ale również stanowi wyraz potyczek podmiotu o zachowanie podstawowej tożsamości w znaczeniu spoistości językowej, utrzymania trwałości miejsca, z którego się mówi. Cierpienie, aby uzyskać swoją pełnię, domaga się artykulacji, a zatem wyrażenia w języku. Stąd zapiski poety ilustrują nieustannie powtarzane próby rozbicia solipsystycznego zamknięcia w magmie własnych fantazmatów. Z drugiej strony twórca *Mojego wieku* zbyt dobrze zdawał sobie sprawę z ceny, jaką może zapłacić za fetyszyzację języka. Dlatego też awersem porządkującej i weryfikującej introjekcji okazuje się przełamywanie dyktatury obłędnej mowy, redukowanie szaleństwa kodu. Znamienne, iż w swoich *quasi*-definicjach, po to, aby opisać wybrane przez siebie wartości i zjawiska, poeta wybiera formułę metajęzykową:

Ufność: mowa (*logos*) jest jedynym społecznym (ja +ty) wehikułem prawdy.
Nieufność: słowa kłamią myśli, myśl kłamie Bytowi.
Miłość: radość, jaką daje, najpierw zmysłom, potem inteligencji, sama materia języka. Analogiczna do tej, jaką farba dawała malarzom *Quattrocento* (oraz współczesnym).
Nienawiść: opór materii słownej, niewspółmierność słów z idealnym (w głowie poety) ich prototypem. (DBS, s. 317).

To język orzeka sam o sobie, i w tym znaczeniu jest nie tylko hermeneutycznym bogiem, lecz także źródłem ontologicznego zakotwiczenia w świecie (poprzez konstruowania tożsamości oraz poprzez udział w przestrzeni społecznej). Oczywiście prezentowane przez Wata opisy składają się na wypracowaną poetykę normatywną i z zamierzenia dotyczą poezji. Tylko ona bowiem – i tutaj myśl autora idzie w parze z refleksją Heideggera czy Gadamera – jest w stanie pomóc dotrzeć człowiekowi do

podstawy bycia, bądź też pozwala odkryć jego zupełne nieugruntowanie[24]. Gdyby bowiem pogrupować antynomiczne pary ze względu na ich charakter językowy (co oznacza nic innego jak doprecyzować myśl Wata), to okazałoby się, że jedynie nieufność i nienawiść, a zatem wyostrzone stanowisko podejrzenia wobec wszelkich językowych ustaleń, może gwarantować rozpoczęcie procesu przekraczania własnej zwracającej się ku solipsyzmowi podmiotowości.

Tyle tylko, że obserwując biografię Wata nie sposób dokonać takiej dystynkcji i takiego wartościowania. Dzieje się tak dlatego, iż świat ten rozrywają dwie przeciwstawne tendencje, rozbijające jedność mowy. Pierwsza, obejmując ekstatyczne wykraczanie językowe, językową histerię i rozchwiany, barokowy styl, raczej utwierdza w chorobie, ale właśnie w ten sposób usiłuje przełamać zamknięcie na to, co zewnętrzne; druga, zbierając krótkie, urywane zdania, niejasne tropy, znaczące gry z typografią, odpomina sferę tajemnicy, kieruje umysł i język w stronę przestrzenie zagęszczonego sensu, miejsca, w których „przemawia byt". Innymi słowy: pierwsza modalność, pokazuje ekstazę jako próbę opuszczenia więzienia języka i milczącej świadomości, druga, nakazuje spoglądać raczej w stronę milczenia i ciszy. W przypadku transgresji mamy do czynienia z „zapaścią mowy", która oznacza, że:

> słowa oderwały się od swego słowonośnego gruntu. Straciły swój ciężar właściwy. Przestały mówić. Wykorzenione, *sc.* pozbawione dostępu do własnych źródeł słowa potrafią już tylko hałasować[25].

Myślenie Wata koryguje powyższy pogląd o „hałasie słów". Jak się zdaje, to właśnie w rozprzęganiu mowy, w dysonansach i kalekich brzmieniach, pozornym pustym nadmiarze inwencji i erudycyjnym bełkocie, a zatem poprzez świadomą ułomność języka ujawnia się paradoksalna pełnia korodującego istnienia, wartość rozpoznania utraty jako egzystencjalnej oraz intelektualnej wartości. Z drugiej strony mowa może odsłaniać i zarazem poprzez to osłaniać ciszę:

> Zwrot ku pytaniu podstawowemu – pisze Cezary Wodziński – w innym początku wymaga nie tyle milczenia jako ontologicznego kontrapunktu dla hałaśliwości bytu, która charakteryzuje epokę kresu metafizyki, ile poszukiwania istoty i źródła w wydarzeniu zamilknięcia[26].

I dalej:

> Mowa bycia rodzi się w ciszy, której nie zna i nie zazna byt[27].

„Wydarzenie zamilknięcia" staje się jedyną możliwą odpowiedzią na doznanie niewyobrażalnej katastrofy wewnętrznej i zewnętrznej (historycznej). I dlatego jest niezmiernie ważne w twórczości autora *Bezrobotnego Lucyfera.* Jeśli spojrzeć na rzecz od strony historycznoliterackiej, to najpełniejszym obrazem wydaje się ewolucja dzieła, droga od szaleńczego *Mopsożelaznego piecyka* do ostatnich wierszy, sku-

---

[24] W słowniku hermeneutyki Heideggera wygląda to następująco: podstawa – *Grund*, domknięta w klarownym opisie tradycyjnej metafizyki, bezgrunt – *Abgrund*, sfera, wobec której podmiotowo-przedmiotowe orzekanie pozostaje bezradne. Zob. M. Heidegger, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J.Mizera, C. Wodziński, Warszawa 1999.

[25] C. Wodziński, *Dlaczego raczej istnieje nic niż coś...Projekt ontologii apofatycznej*, w: tegoż, *Pan Sokrates. Eseje trzecie,* Warszawa 2000, s. 40.

[26] Tamże, s. 61.

[27] Tamże.

pionych, w których można zaobserwować polowanie na utracony, pierwotny głos i będących wynikiem eksploracji rejonów ciszy. W wykładni filozofii Wata zamilknięcie jest projektem doskonałej paradoksalności poetyckiego losu, który opiera się na założeniu wypowiedzenia milczenia i złączenia w strukturze wiersza niedostępnej sfery „bycia" oraz empirycznego konkretu. Oznaczać to może także próbę pokazania drogi poetyckiej powinności, „ontologicznego bohaterstwa", pisania dążącego do przełamania natury języka, choć równocześnie podległego wszelkim jego prawidłom, drążenia mowy niejako od wewnątrz.

Wiersz bowiem, prócz formalnej precyzji oraz intelektualnego mistrzostwa, musi jątrzyć ranę zasklepionego, historycznego trwania, wydostawać podmiot z więzienia solipsyzmu, chronić przed obłędem, mimo że akt kreacji, tak silnie u Wata związany z biologicznym i metafizycznym cierpieniem, bez końca do szaleństwa odsyła. W przejmującym wewnętrznym proroctwie, w apokaliptycznej wiwisekcji poeta wyznaje:

> Więc może nie umieram, słabnę tylko i osłabiam siebie w tej dwunastoletniej ciągłej walce z moimi bólami, ze starą chorobą, sam siebie niszcząc? (...) Te wszystkie rozstroje, zakłócenia, wynikłe z bólu, z tego małego uszkodzenia w móżdżku, które nie pozwala mi od lat nic „zrobić", zakończyć, zorganizować, skupić się – ten cały podtekst chaosu, rozpętanej grafomanii przy obecnej jednak zawsze kontroli, przy równoległej grafii trzeźwej, kontrolującej – w głowie mam rozpętany obłęd fikcji, myśli, uwag (...)

I kończy:

> Zbliżam się do niebezpiecznej granicy (DBS, s. 237).

Dodać wypada: granicy bólu, wokół której krąży cała „proza ostatnia" Aleksandra Wata, dzieło mieszczące się w sferze proroctwa zniszczenia i wewnętrznej zagłady.

Jacek Brzozowski
(Łódź)

APOKALIPSA WEDŁUG JÓZEFA WITTLINA. O WIERSZU *PRZED KOŃCEM ŚWIATA*

Przed końcem świata
zjawili się trzej aniołowie
na motocyklach.

Jeden anioł
przebrany był za policjanta
i miał hełm na głowie.

Drugi anioł
był w cylindrze i fraku.

A trzeci anioł
wcale nie był aniołem –
chociaż miał skrzydła u ramion
i wielką światłość nad czołem.

1.

Wiersz jest pierwszym ogniwem *Esencji*, cyklu zamykającego ostatnią ułożoną przez autora książkę[1]. Pierwszą jej część stanowi wybór *Z „Hymnów"*[2]. Drugą – wybór *Z wierszy rozproszonych*, „opowieść" skomponowana z utworów pisanych na przestrzeni parudziesięciu lat. Trzecią – powstałe w latach 1967–1968 *Esencje.*

Tom przynosi poetycki i światopoglądowy bilans Józefa Wittlina. *Esencje* – są tego bilansu o s t a t n i m s ł o w e m. Poeta mówi tutaj o swoim wiecznym rozdarciu pomiędzy ohydą faryzejskiej przyjaźni i nieoczywistością Judaszowej zdrady (*Osobiste*). Kreśli portret siebie-starego dziadygi, „parodię niewidzialnej, niepoznawalnej duszy"[3], groteskowy wizerunek człowieka ponoć stworzonego na obraz i podobieństwo Boże, i jednocześnie mówi o swoim strachu przed śmiercią (*Ściśle osobiste*). Opowiada o brzemieniu wiedzy o złu i zarazem o „paradoksie niewinności i grzechu, rajskiego szczęścia i wygnania – nieodzownych warunkach bytu ziemskie-

[1] *Poezje*, wstęp J. Rogozińskiego, Warszawa 1978 (wyd. drugie: Warszawa 1981).
[2] Wydane w Poznaniu w 1920 roku *Hymny* miały w latach dwudziestych jeszcze dwie, zmienione edycje (Warszawa 1927, 1929). Wybór w *Poezjach* jest w istocie kolejną nową redakcją zbioru.
[3] W. Ligęza, *Wyznania moralisty (O poezji Józefa Wittlina)*, w: J. Wittlin, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998, s. 17.

go"[4] (*Z drzewa poznania*). Układa monolog o cierpieniu oraz o dramatycznie złożonej relacji stworzenie – Stwórca, „wielką rozprawę o bólu, śmierci, sensie [Abrahamowej] ofiary, zbawieniu i bezdusznej historii"[5] (*Lament barana ofiarnego*).

Mnożąc pytania, rewidując mity, wskazując absurdy i paradoksy od zawsze uznawanych prawd – sięga Wittlin bardzo głęboko: do samych korzeni, do judeochrześcijańskich fundamentów naszego kodeksu wartości. Sięga w imię obrony wartości zasadniczych, obrony rozumianej z całą powagą i maksymalizmem. Mówi o tym, nie bez ironii, ostatni wiersz cyklu:

Szargajmy, szargajmy świętości,
bo trza, żeby święte były;
a one tylko zszargane,
ubiczowane, oplute,
w cierniową ubrane koronę,
wśród łotrów na krzyżu rozpięte,
octem i żółcią pojone,
rozstrzeliwane, wytrute,
mogą być
święte.
– – – – – –
O córy jeruzalemskie
płaczcie
po tej i po tamtej stronie
Muru.

Zauważyć warto, że jest to wśród utworów poetyckich Wittlina mających sankcję autora jedyny wiersz bez tytułu. Wymowny jest ten brak: ostatnie ogniwo *Esencji* i w ogóle ostatnie słowo ostatniej książki poety wymyka się jakimkolwiek klasyfikacjom („tytułom"), chce być czytane jako przesłanie absolutnie zasadnicze[6]. Świat po końcu świata wymaga bowiem lekarstw najsilniejszych. Są one z natury gorzkie i drastyczne. Właśnie: „szarganie świętości".

2.

Świat po końcu świata... *Perfectum* wiersza otwierającego *Esencje*, w zestawieniu z tytułem tego wiersza – tak właśnie oznacza czas, do jakiego odnosi się cały cykl: świat po końcu świata. Wiersz określa jednocześnie, w metaforycznym skrócie, moment oraz przyczyny tego końca.

Aniołowie na motocyklach: jeden przebrany za policjanta, w hełmie na głowie, drugi w cylindrze i fraku. Policjant oraz dyplomata/przemysłowiec/bankier – aniołowie z lat trzydziestych XX wieku, jak sugeruje cylinder i frak. P r a w d z i w i – z tym większą ironią p r a w d z i w i , że właśnie w przebraniu nie przestają być aniołami – aniołowie świata zdominowanego przez faryzejską „ekonomię" i strzegący jej

[4] Tamże, s. 16.
[5] Tamże.
[6] Zauważyć także warto, jak bardzo to przesłanie różni się właśnie stopniem ogólności od słynnego zdania Żeromskiego (niewykluczone, że Wittlin pamiętał o tym zdaniu, układając swój „bluźnierczy" wiersz): „Trzeba rozrywać rany polskie, żeby się nie zabliźniły błoną podłości".

aparat przemocy[7]; aniołowie, stróże tego świata, zwiastujący swoim groteskowo apokaliptycznym przybyciem ostateczny rezultat tej dominacji: koniec świata[8], wojnę; wojnę i to wszystko, co przyniosła ona i co bezpowrotnie zniszczyła.

Istota tego końca nie tylko jednak na tym polega, że policjant oraz polityk czy finansista są tutaj aniołami, ale i na tym – i jest to świadectwo już całkowitego upadku – że anioł, który prawdziwie jest aniołem[9], dla świata aniołem nie jest.

Nie sposób w tym miejscu nie przypomnieć fragmentu słynnego eseju Martina Heideggera z 1926 roku:

> „I cóż po poecie w czasie marnym?" – zapytuje elegia Hölderlina *Chleb i wino*. Dziś ledwie rozumiemy pytanie. Co więc poczniemy z odpowiedzią, której udziela Hölderlin?
> „I cóż po poecie w czasie marnym?" Słowo czas oznacza tutaj epokę, do której my też jeszcze należymy. W Hölderlinowym doświadczeniu dziejów, ze zjawieniem się Chrystusa i jego śmiercią w ofiarowaniu nadchodzi kres Dnia Bogów. Zapada wieczór. Odkąd „jedyni w trójcy", Herakles, Dionizos i Chrystus opuścili świat, wieczór epoki chyli się ku nocy. Noc świata rozpościera swą ciemność. Epokę określa niestawiennictwo Boga, „brak Boga". Jednakże doświadczany przez Hölderlina brak Boga ani nie przeczy chrześcijańskiemu stosunkowi do Boga utrzymującemu się u jednostek i w Kościołach, ani w ogóle nie stanowi ujemnej oceny tego stosunku. Brak Boga oznacza, że żaden Bóg nie skupia już na sobie ludzi i rzeczy w sposób oczywisty i jednoznaczny i że nie składa już, takim skupianiem, dziejów świata pozwalając w nich przebywać ludziom. Wszelako brakiem Boga daje o sobie znać coś gorszego jeszcze. Nie tylko zbiegli bogowie i zbiegł Bóg, lecz w dziejach świata wygasł blask boskości. Czas Nocy Świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej. Zmarniał aż tak, że nie potrafi już rozpoznać, iż brak Boga jest właśnie brakiem[10].

Diagnoza Wittlina jest podobna. Idzie jednak, późniejsza o trzy dziesięciolecia okrutnych doświadczeń – przede wszystkim drugą wojnę i Zagładę – nieco dalej niż Heideggerowska: rzeczy zasadnicze poodwracano tak dalece, że w ogóle wykluczona została jakakolwiek możliwość możliwości ich właściwego rozpoznania.

---

[7] Warto w tym miejscu przypomnieć uwagi Wittlina ze szkicu *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, notowane w 1929 roku, na progu wielkiego kryzysu z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych: „Przekonałem się [...], że zbiorowa drapieżność ludzka, ćwiczona w biały dzień we wszystkich szkołach handlowych i przemysłowych cywilizowanego świata, ta podwójna buchalteria, ten cały system dualistyczny, dzielący ludzi na tych, co «mają», i tych, co są «winni» – jest groźniejszym wrogiem pokoju i etyki od mizernej żądzy rabunku poszczególnych nędzarzy i że raczej z nędzarzami można się dogadać. Biada s t r ó ż o m d z i e n n y m i n o c n y m t e g o ś w i a t a, jeżeli się zdrzemną w nieswoich zresztą stodołach!" (*Orfeusz w piekle XX wieku*, posłowie J. Zieliński, Kraków 2000, s. 81–82; podkreślenie moje – J. B.).

[8] Nie inaczej widział rzeczywistość lat trzydziestych Tuwim w *Balu w Operze* (1936). Poemat przynosił katastroficzną – ale bez patosu, ukształtowaną natomiast w kategoriach groteskowej i karykaturalnej apokalipsy – wizję zagłady świata poddanego władzy „robaczywych pieniędzy" i ogłupiającemu wpływowi mocarstwowej i narodowej ideologii. Znamienne też, że kompozycyjną ramę poematu stanowiły cytaty z Apokalipsy św. Jana.

[9] Przedstawiająca go strofa jest również p r a w d z i w i e poetycka (= tradycyjnie poetycka), rymowana; przy czym jej rymom – raz przybliżonym („anioł" – „ramion"), raz dokładnym („aniołem" – „nad czołem") – daleko do naiwnej rymowanki. Znakomity to sposób podkreślenia z jednej strony drastyczności tego, o czym strofa mówi („jest – a nie jest"), z drugiej – ironicznego dystansu poety wobec „treści" tego, co jest mówione.

[10] M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, tłumaczyli K. Michalski, K. Pomian i in., Warszawa 1977, s. 168.

3.

W wierszu rozpoczynającym *Esencje* Wittlin nie po raz pierwszy mówił o „końcu świata". W podobnych kategoriach kazał mianowicie widzieć I wojnę światową bohaterom *Soli ziemi* (r. IV i VI powieści). Jednocześnie przecież o tyle był ten „koniec świata" Hucułów i Piotra Niewiadomskiego inny, że jego poczuciu nie towarzyszyła świadomość przyczyn. Słowem, był bardziej przeczuciem („koniec świata" – tak się wszak mówi) niż jasną świadomością, że oto coś zasadniczego bezpowrotnie się skończyło. Takie ustawienie świadomości bohaterów powieści można bodaj odczytywać w ten sposób, iż w wojnie 1914–1918 widział Wittlin tylko zapowiedź, tylko generalną próbę prawdziwego „końca świata", który nastąpił w 1939 roku[11]. Sam pisarz nie miał zresztą żadnych wątpliwości – i to w tym samym czasie, kiedy bohaterom powieści pozwolił mieć tylko przeczucia – że ten koniec nieodwołalnie nadciąga. W połowie marca 1936 roku Wittlin wybrał się otóż nad Morze Śródziemne. Jechał przez Austrię i Szwajcarię, omijając Niemcy, „jeden wielki obóz koncentracyjny". W pierwszej części eseju *Droga w „świat"*, zatytułowanej *Przed końcem świata*, pisał o tej podróży i swoich nastrojach:

> przez całą drogę z Warszawy do Wiednia nie opuszczała mnie myśl, że mogłem być odcięty od kraju. A jeśli nawet będzie mi dane powrócić, czyż mogłem opędzić się wrażeniu, że jest to moja ostatnia podróż w „świat"? Ostatnia przed jego końcem? Z takim uczuciem wyjeżdżać to tak, jak gdyby się jechało pożegnać umierającego. Widziałem już w wyobraźni zagładę wielkich stolic Europy, widziałem najpiękniejsze miejsca na ziemi zburzone, zbombardowane, zagazowane. Wszystko bowiem, co w ostatnich latach na świecie zrobiono, było mniej lub więcej planowaną rozbudową zagłady. Jechałem ku miejscowościom, ku krajobrazom, które znałem już z dawniejszych podróży, ale miałem również zobaczyć wiele miast po raz pierwszy w życiu. Zmierzałem ku nim, aby je powitać i jednocześnie pożegnać. Zagrobowym, pośmiertnym światłem fosforyzowały odległe Paryże, Marsylie, białe miasteczka Prowansji. Już na dworcu warszawskim – pośród żelaznych żeber nie dokończonej hali peronu, miałem wrażenie, że pociąg, do którego wsiadam, zawiezie mnie ku próchnu „świata" i że tam, gdzie wysiądę, czekają mnie już tylko zjawiska pozbawione życia, a w każdym razie pozbawione radości. W każdym miejscu dzisiejszej Europy jesteśmy pogrobowcami samych siebie, my, posępni skazańcy, obarczeni grzechem przeciwko nadziei[12].

Apokaliptyczna jest ta wizja notowana przed końcem świata. Wiersz o trzech aniołach – przeciwnie. Nie ma w nim katastroficznego tonu, nie ma nic z tradycyjnych apokaliptyk: niezwykłych wydarzeń, objawień, proroctw, przeczuć, skomplikowanych symboli. Zgodnie z poetyką wiersza wolnego tudzież w ogóle dwudziestowieczną normą wrażliwości, opowieść Wittlina o współczesnych aniołach jest oszczędna, sucha, i – co stanowi jej rys zasadniczy – na wskroś ironiczna[13]. Właśnie

[11] Zob. jakże wymowne zdanie z eseju *Novi Elaboraci* (1951): „W czasach poprzedzających generalną próbę potopu, a więc przed rokiem 1914" (*Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 335).

[12] *Droga w „świat"* (*Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 281).

[13] Istotę ironii tego rodzaju, co obecna w wierszu *Przed końcem świata*, bodaj czy nie najtrafniej określił niegdyś sam poeta w szkicu *Apologia Gombrowicza* (1951): „Apokalipsa Gombrowicza jest groteskowa, podobnie jak apokalipsa Daumiera lub *Guernica* Picassa w nowojorskim Museum of Modern Art. Trudno jest bowiem wyrazić koszmar naszych czasów metodą realistyczną. A jeśli można go tak wyrazić – niepodobna go przezwyciężyć. Przezwycięża go tylko żart, ironia i głębsze znaczenie. Każda groteska w sztuce jest pełna „głębszych znaczeń": jest artystycznym skrótem, oszczędzającym artyście i

taka – tym mocniej brzmi: tonem wielkiej metafory, przekonująco uzasadniającej fundamentalność i drastyczność dokonywanego w *Esencjach* bilansu.

4.

Jest wśród późnych utworów Wittlina jeszcze jeden wiersz o aniołach: *Wniebowstąpienie roku 1958*[14]. Wiersz o aniołach, które przed wiekami zbuntowały się przeciwko Stwórcy – i zostały strącone. Wiersz o upadłych aniołach, które teraz, po stuleciach, z woli człowieka wracają, skąd przyszły:

Przed wiekami strącone anioły
Wracają do nieba – z woli człowieka.
Unoszą się w górę, przebijają stratosferę
Uzbrojone po zęby – rakiety księżycowe, sputniki.
Obsłużyły człowieka wszystką swą mądrością,
Fizyków nakarmiły swą niewiadomą wiedzą,
Drzewo poznania dobrego i złego
Porąbały siekierami
I wracają – wracają – skąd przyszły.

Pierwsze światowe sukcesy kosmonautyki (*Sputnik 1* i *Sputnik 2* w 1957 roku, *Explorer 1* w 1958), nasze zdobywanie, nasze poznawania k o s m o s u , nie czyste i nie bezinteresowne, przeciwnie: zbrodnicze, uzbrojone po zęby... Można to i takie poznawanie, takie zdobywanie, wykraczające na mapie wszechświata pozaziemskie granice, zobaczyć w perspektywie kodeksu moralnego jako przekroczenie wszelkich granic dobra i zła. Jeśli zaś tak to zobaczyć, zamyka się dzieło stworzenia: upadłe anioły wracają, wypełniwszy u nas swoją misję, tam, skąd zostały strącone. Ten ich powrót jest karykaturą, monstrualną karykaturą wniebowstąpienia. Wniebowstąpienia ze świata, w którym porąbano drzewo poznania dobrego i złego, w którym sami to drzewo porąbaliśmy.

Nieodwołalny koniec świata. Absurdalne wniebowstąpienie. Wittlin nie pozostawia żadnych złudzeń co do tego, na jakim świecie żyjemy – jaki świat, sobie i sami, zbudowaliśmy.

nam mozołu docierania do jądra koszmaru – przez okrywające go niekiedy wspaniale połyskujące skorupy (*Ofreusz w piekle XX wieku*, s. 595).

[14] Zamyka on, wraz z dwoma innymi lirykami znalezionymi przez Halinę Wittlinową w papierach pośmiertnych poety (*Poeta emigracyjny*, *Postscriptum do mojego życia*), tom opracowany przez Rogozińskiego.



Francis Danby, *Otwarcie szóstej pieczęci*, 1828 r.

Krystyna Jakowska
(Białystok)

DWA KOŃCE *KOSMOSU*

Śmieję się z metafizyki...
....która mnie pożera
Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, s. 91.

Będzie tu mowa o ostatniej i największej powieści Gombrowicza. Parę koniecznych uwag wstępnych. Pisanie *Kosmosu,* wydanego ostatecznie w Paryżu w 1965 roku[1], nie przebiegało gładko. Dzieje pisania wskazują, że gdzieś w tekście jest pęknięcie. *Kosmos* nie został skończony i Gombrowicz nie wiedział, jak się do tego końca zabrać. Świadczą o tym daty: powieść mianowicie Gombrowicz rozpoczął pisać w 1961 roku i niemal ukończył w 1962, jej koniec dopisywał przez dwa lata następne. Liczne ślady trudności odnajdujemy w *Dzienniku* i w listach: „Zabieram się do fabrykacji nowego dziennika w najbliższych dniach – obiecywał Giedroyciowi w liście pisanym w 1962 roku – jak tylko doprowadzę do jakiej takiej krystalizacji kompozycję finału *Kosmosu*, którą już w głowie mam, ale nie chce mi z głowy wyleźć i właściwie nie wiadomo, co i jak"[2]. „(...) brak mi samego końca"[3] – pisał w 1963 roku przed samym wyjazdem z Argentyny, a już w Berlinie wspomina w *Dzienniku* o *„Kosmosie*, już bliskim końca, a jednak wciąż denerwujacym, bo finał nie chciał się objawić".[4] Informację o kłopocie z zakończeniem powieści odnajdujemy jeszcze w liście z września 1964 roku![5]

W rezultacie kończył powieść bardzo długo, podczas ostatniego, europejskiego etapu swojego życia: najpierw podczas pełnego cierpienia, choroby i samotności pobytu w Berlinie, później podczas paru, równie dramatycznych, miesięcy pobytu w opactwie Royaumont pod Paryżem, wreszcie w okresie względnej stabilizacji w Vence, gdzie wreszcie doszło do dopisania końcowej partii powieści.

Uwagi o kłopotach z zakończeniem *Kosmosu* są nam potrzebne, ponieważ w tekście powieści jest głęboka rysa pomiędzy dwoma ostatnimi rozdziałami: ósmym i dziewiątym. P ę k n i ę c i e t o j e s t t a k g ł ę b o k i e, ż e u p r a w n i a d o t e z y o d w ó c h k o ń c a c h *K o s m o s u*.

Dlaczego z taką pewnością określamy miejsce tego pęknięcia? Przyczyna jest jasna: oto początek ostatniego, dziewiątego rozdziału, który nosi na sobie ślady zmagań

---

[1] W. Gombrowicz, *Kosmos,* Biblioteka „Kultury", t. 112, Paryż 1965.
[2] *Jerzy Giedroyć – Witold Gombrowicz. Listy 1950-1969,* opr. A. Kowalczyk, Warszawa 1963, s.338.
[3] Tamże, s.392.
[4] W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966,* w: *Dzieła*, t. IX, red. J. Błoński, Kraków 1989, s.87.
[5] *Jerzy Giedroyć – Witold Gombrowicz...*, s. 394.

Gombrowicza z zakończeniem: „Trudno będzie opowiedzieć dalszy ciąg tej mojej historii”[6]. To jest jednak tylko pierwsza z przyczyn pozwalających zlokalizować cezurę między rozdziałami ósmym i dziewiątym.

Druga, istotniejsza, wyrasta z całego tekstu. Nic dziwnego, że Gombrowicz nie wiedział, jak skończyć, skoro rozdział ósmy w jakiś sposób zamyka rozpoczęty w rozdziale pierwszym, podstawowy dla powieści, poznawczo-ontologiczny wątek[7]. Przypomnijmy jednym zdaniem: fabułę *Kosmosu* tworzą ponawiane wciąż przez bohatera próby odkrycia/narzucenia bezładowi otaczającego świata jakiegoś porządku, wobec naocznej rzeczywistości chaosu. A zatem wątek ów kształtuje się dzięki pewnej równowadze między porządkującymi działaniami podmiotu a emanacjami bezładu. Kończy się – jak sądzimy – wraz z końcem tej względnej równowagi, następującym po ostatniej, najsilniejszej manifestacji chaosu: jego epifanii w rozdziale ósmym. Oznacza ona definitywną porażkę bohatera, przyprawiającą go o rozpacz. Potem emocje opadają, a raczej kierują się w stronę tajemnego porozumienia z Leonem; porządkująca mania bohatera manifestuje się w serii działań wyjątkowo drastycznych, ale nie tylko nie angażujących już emocji bohatera, ale pozbawionych już wtóru i przeciwwagi chaosu. Jego epifania stanowi zatem pierwszy koniec powieści.

Skąd pisarska potrzeba dopisania innego finału? Gombrowicz pisał: „(...) mnie wydawało się, że ten finał trzeba pchnąć w inny wymiar – ale jaki? – rozwiązania, które mi się nasuwały, nie były zadowalające”[8]. Istotnie, rozdział dziewiąty dotyczy już innej problematyki: duchowego skłonienia się bohatera w najtrudniej wyrażalną sferę tajemnych rozkoszy – owego „Retiro”, stanowiącego według wyznań dziennikowych W.G. sferę nie tylko istotną dla całej jego twórczości, ale podstawową[9]. Tryumfalna scena autoerotyczna dopisuje do poznawczego wątku coś zupełnie osobnego, coś, co z poszukiwaniami poznawczymi nie ma nic wspólnego; tym samym trzeba owej sceny widzieć jako przeciwstawienia. Może tryumf konkretu nad uniwersalnym? A w szczególności tego, co jest tajemnym i wstydliwym źródłem konkretnej osoby W. G., nad tyleż powszechnym i szczytnym, ile niewykonalnym dążeniem poznawczym człowieka reprezentowanego przez tegoż W.G.? Tryumf człowieka nad Człowiekiem?[10] *Dziennik* zaświadcza, że w latach pisania *Kosmosu* było odwrotnie, że przy, owszem, tęsknotach do zbawczego konkretu, dominował jeszcze człowiek uniwersalny: „Gorzko mi się to pisze... bo nie wierzę, aby kiedykolwiek dokonał się we mnie ten skok w ograniczenie. Kosmos nadal mnie będzie pochłaniał”[11].

---

[6] W.Gombrowicz,*Kosmos,* Kraków 1994, s. 136; dalsze cytaty z tego wydania.

[7] „W jakiś sposób” – to zastrzeżenie jest konieczne, bo w dziewiątym rozdziale „podziemna logika” występuje w całej rozciągłości, dyktując bohaterowi poznawczo-stwórcze zabiegi wyjątkowo drastyczne: włożenie palca w usta wisielca i w usta księdza oraz powzięcie planu powieszenia Leny. Z drugiej strony jednak nie pojawia się już chaos, stanowiący, jak tu chcemy wykazać, osobny motyw ontologiczny o sporej wadze. Jego szczątkowe echo odnajdujemy na s. 148; nie angażuje już ono emocji bohatera, które zgarnęła tajemna wspólnota z Leonem.

[8] W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966,* dz. cyt., s. 87.

[9] Por. *Dziennik 1957–1961,* Kraków 1986, s. 110; skrótem W.G. oznaczam konstrukcję nazwaną przez Jerzego Jarzębskiego „literackim Gombrowiczem”; konstrukcję niezbędną, gdy mowa o bohaterze-autorze-narratorze całej jego literackiej spuścizny (J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza,* Kraków 1982).

[10] Por. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, w: *Dzieła,* t. VIII, red. J. Błoński, Kraków 1989, s. 191.

[11] Tamże, s. 95.

Przez dopisanie rozdziału dziewiątego W.G. dokonał jednak tego skoku i przerzucił całą problematykę na nowe tory; stąd najpełniejsze interpretacje powieści obejmują całość, na przykład w taki sposób, jak robi to Kazimierz Bartoszyński, który widzi w *Kosmosie* „(...) rozpoznanie tragicznego losu człowieka usytuowanego pomiędzy niefortunnym i wiodącym ku śmierci poszukiwaniu sensowności świata a pokusą zagubienia się w więzieniu samozadowolenia"[12]. Tyle o znaczeniach powieści mówi nam sam tekst, widziany w perspektywie dwóch jego końców.

W obu tych końcach można upatrywać dwa warianty współczesnej apokalipsy. Powieść czytana bez rozdziału dziewiątego znajduje swój przerażający, istotnie apokaliptyczny koniec w epifanii chaosu. Jest to – jak pokażemy – apokalipsa świecka i w stosunku do gatunkowego wzorca[13] – niepełna. Gdy jednak do tego wzorca przyłożymy całą powieść, razem z jej rozdziałem ostatnim, apokalipsa w niej zawarta zyskuje pełnię. Cóż się bowiem okazuje? Obraz świata balansujący na pograniczu sensu, wypracowany w trudzie przez bohaterów ulega gwałtownej i przerażającej zagładzie (koniec pierwszy). Na jego miejsce wschodzi nowa rzeczywistość (koniec drugi). Apokalipsa pozostaje świecka, ale przestaje być ułomna.

Oczywiście apokalipsa tak widziana byłaby całkowicie nieprzystojna i bluźniercza. Nowy porządek i nowe królestwo nader są żałosne, gdy je oceniać miarą zgodności z gatunkowym wzorem. Sądzę jednak, że nie musimy tego robić; a już najmniej należałoby przypisywać świadomość apokaliptyczną samemu „W.G.": ani W.G. postaci, ani W.G. w jego autorskiej roli. Jakkolwiek bowiem zarysowalibyśmy granice apokaliptyczności *Kosmosowi*, działanie takie pozostaje naszym ćwiczeniem interpretacyjnym. Otóż rozważania nasze będziemy ciągnąć dalej wyłącznie w tym kierunku, który zapewnia owemu ćwiczeniu niejaką sensowność, czyli pozwoli zobaczyć w powieści rzeczy dotąd niedoczytane. Pierwsze spostrzeżenie dotyczy apokalipsy całości powieści, czyli obu końców *Kosmosu.*

Mamy tu do czynienia nie z nawiązaniem przez powieść do wzoru gatunkowego, tylko ze szczególnym spokrewnieniem powieści i apokalipsy. I powieść, i gatunek sięgają do wspólnej „prostej formy", którą jest zapis świadomości, że musi się rozpaść wszystko, żeby coś mogło wzrosnąć nowego. Ta świadomość wydała przypowieść o obumieraniu ziarna, wydała i apokalipsy. Wydała w innym kręgu kulturowym mit o Persefonie. U nas *Oziminę*. I boleśnie, i autoironicznie – *Kosmos.*

Drugie spostrzeżenie, nieco bardziej rozbudowane, dotyczy pierwszego końca powieści i wymaga innego, węższego rozumienia terminu „apokalipsa". W literackich apokalipsach współczesnych z dwóch skrzydeł gatunku: zagłady i odrodzenia pozostało tylko jedno, a i to w sporym ograniczeniu. Apokalipsa współczesna w dzisiejszym potocznym rozumieniu to obraz przerażającej zagłady [14]. Wydaje się, że w lekturze *Kosmosu* również tak rozumiana apokaliptyczność gra również sporą rolę. Wszelkie jej cechy nosi to, co nazwaliśmy zakończeniem pierwszym: stanowiąca kompozycyjną klauzulę pierwszych ośmiu rozdziałów scena epifanii chaosu. Oto owa scena:

[12] K. Bartoszyński, *Lektury „Kosmosu"*; posłowie do W. Gombrowicz, *Kosmos,* Kraków 1994, s. 159.

[13] Por. hasło *Apokalipsa*, w: *Encyklopedia Biblijna,* red. P. J. Achtemeier, Warszawa 1999, s. 34 i n.

[14] „The modern colloquial use of the word *apocalypse* to denote a catastrofic disaster reteins one motif associated with the word in antiquity, but loses the context of revelation that was decisive for the original meaning of the word" – hasło *Apocalypse*, w: *The Encyclopedia of Religion*, t. I, red. M. Eliade, New York – London 1987, s. 344.

> Jadłem cielęcinę na zimno i sałatkę. Wódka.
> – Jedenastego.
> – Jedenastego wypada we wtorek.
> – ... pseudosrebrne okucia od dołu, można wytrzymać...
> – ... do Czerwonego Krzyżą, ale powiedzieli...
>
> Rozmówki. Słowa różnorodne, tu, tam, „albo orzeszki, te takie słonawe", „jeszcze by nie, weź pan i spokój", „prawo, jedzie, nie ustępuje", „czyj?", „wczoraj wieczorem"...narastał gąszcz i myślałem, że gąszcz toczy się nieprzerwanie, byłem w toczącej się chmarze, gdzie wciąż co innego na wierzchu, któżby spamiętał, objął, tyle, tyle, od samego początku, łóżko żelazne, ale łóżko to, na którym leżała z nogami, jakby się zapodziało, zgubiło po drodze, dalej na przykład korek, kawałeczek korka w stołowym, ten korek też jakoś zniknął, a dalej walenie, albo np. hrabina, kurczak, o którym Ludwik wspominał, popielniczka z siatką, albo chociażby schody, tak, schody, okienko, komin i rynna, Boże mój, rupiecie pod dyszlem i obok, Boże wielki, widelec, nóż z ręką, z rękami, ręka jej, ręka moja, lub tiriri, wielki Boże, Fuks, z Fuksem to wszystko, słońce na przykład przez dziurkę w rolecie, albo na przykład nasze posuwanie się po linii drążka i palika, albo posuwanie się po drodze w upał, wtedy, Boże, Boże, zmęczenia, zapachy, herbata dopijana... i jak to Kulka mówiła „moja córka", Boże, zgłębianie za tym korzeniem, bo ja wiem, mydło w pokoiku Katasi, kawałek mydła, albo czajnik, te jej spojrzenia cofające się, mimozowate, furtka, szczegóły furtki z zamkiem, z kłódką, Boże wielki, Boże miłosierny, tamto wszystko na oknie, w bluszczu, albo na przykłed zgaszenie światła wtedy w jej pokoju, gałęzie, moje złażenie, albo choćby ksiądz na drodze i linie owe imaginacyjne, te przedłużenia, Boże, Boże, ptak zawisający, Fuksa zdejmowanie butów i całe to jego przesłuchiwanie nas w stołowym, głupie, głupie, oraz odjazd, dom z Katasią, na przykład ganek i drzwi po raz pierwszy, upał, i to, że Ludwik chodził do biura, albo położenie kuchni względem domu, kamyk jeden żółtawy i klucz do pokoiku, albo żaba, co z tą żabą, gdzie się zapodziała, kawałek sufitu poharatanego i te mrówki tam, przy drugim drzewie, na drodze, i róg, za którym byliśmy, Boże, Boże, Kyrie Elejson, Chryste Elejson, tam, drzewo, na tym cyplu i miejsce tamto za szafą, a ojciec, moje z ojcem przykrości, druty płotu rozgrzanego, Kyrie Elejson...
>
> Leon podniósł do ust kruszynkę soli na palcu, umieścił ją na języku, wciągnął język...[15]

Fragment ten jest ważny nie tylko dlatego, że stanowi pierwszy z rozpoznanych przez nas dwu końców powieści i z natury swego miejsca jest mocny semantycznie. Ważniejsze, że przy tym istotnie się różni od innych manifestacji chaosu, które dopadają czytelnika od pierwszych zdań powieści. Sprawdźmy intuicję tej różnicy.[16].

Może to być o tyle ciekawe, że z opozycji chaos rzeczywistości / jej porządkowanie w *Kosmosie* interpretatorzy – słusznie wędrując śladem sensotwórczych działań bohatera – wybierają dla swej refleksji stronę porządkowania, nie interesując się tym, co się wydaje jego tłem biernym i jednorodnym. Nic mylniejszego. Chaos w *Kosmosie* przybiera różne formy. Nieobecny początkowo w pełni świadomym doznaniu podmiotu (świadomość ta wzrasta aż do wzmiankowanej epifanii) odczuwany jest przezeń w szczególnej percepcji świata już od pierwszej strony. Chodzi o fragmentaryczność zapisu obrazu świata (widzianego, rzecz jasna przez medium Witolda). Już w *Ferdydurke* podobnego wrażenia wyobcowania (lepiej oddaje to niemieckie słowo „*Entfremdung*") wobec rzeczywistości doznają Józio i Miętus po przekroczeniu roga-

---

[15] W. Gombrowicz, *Kosmos,* s.127-128.

[16] Pominiemy tu chronologicznie wcześniejsze, fascynujace, w pełni analogiczne do powieściowych, manifestacje chaosu w *Dzienniku* pisarza; wylicza je w swojej książce Jerzy Jarzębski. Jedna z nich stanowi właściwie osobny tekst, paralelny w swej problematyce do pierwszych ośmiu rozdziałów *Kosmosu.* Jest to – jak na obyczaje kompozycyjne W.G. w *Dzienniku* – niezwykle rozciągnięty zapis jednego tylko dnia, wypełnionego fascynacją ręką kelnera jako jedynym elementem porządkującym rzeczywistość. I tu – jak w powieści – kończy się rozpaczą podmiotu, świadomego słabości, dowolności, jednorazowości tego „narzędzia"(*Dziennik 1957-1961,* dz. cyt., rozdz. XIV).

tek miasta na widok wiejskiego pejzażu. Tam zresztą odczytać się ono daje jako prześmiewczy w swej fragmentaryczności pastisz tradycyjnego powieściowego obrazu:

> Przestrzeń. Na widnokręgu – krowa. Ziemia. W dali przeciąga gęś. Olbrzymie niebo. We mgle horyzont siny.[17]

W *Kosmosie* tej samej techniki sygnalizowania oderwanymi wyrazami nie trzeba wiązać z żadnym literackim wzorem.

> Pot, idzie Fuchs, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wleczemy się, wleczemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać (...) (*K*, s. 5).

Jakkolwiek jednak dziwnie ten obraz wygląda dzięki swej równającej wszystko składni, to „znaczy" on tradycyjnie, łatwo poddając się mimetycznej interpretacji: to męczący marsz znużonego upałem człowieka, który rejestruje, co widzi, rzadko podnosząc spuszczoną głowę. W to wplątane są, potraktowane stylistycznie tak samo, wszystkie konieczne elementy powieściowego początku: zarys sytuacji, a nawet jej antecedencja. Tak więc relacja podmiotu u początku powieści zaskakiwać może fragmentarycznością i nieuporządkowaniem, nie jest jednak powieściową reprezentacją pierwotnego chaosu bytu. Tyle że nosząc na sobie piętno rozkładu, zapowiada późniejsze dotknięcie Bogini Rzeczywistości, nie poddającej się presji umysłu. Umysł bowiem, jak wszystkim czytelnikom wiadomo, chce ów bałagan uporządkować – i już na stronie drugiej jakiś porządek zdaje się wyłaniać wokół powieszonego wróbla: „(...) koleiny, grudy, obcasy, nogawki, kamyczki, liście, wszystko w ogóle przypadło naraz do tego wróbla, jak tłum na kolanach, a on zakrólował, ekscentryk... i królował w tym zakątku" (*K.*,s.5). To porządkowanie jest skuteczne tylko na krótką metę. Pejzaż nadal jest budowany z najwyższą dozą abnegacji[18]:

> Spojrzałem. Ogródek. Dom w ogródku, za parkanem, bez ozdób, balkonów, nudne i mizerne, oszczędnościowe, z gankiem skąpym, sterczące, z drzewa, zakopiańskie, z dwoma rzędami okien (...), co zaś do ogródka, to kilka karłowatych drzewek, trochę bratków mdlejących na grządkach, parę żwirowanych ścieżek. Ale on był zdania (...) (*K,* s. 7).

Ten chaotyczny składniowo i fragmentaryczny kształt obrazu motywuje się także tutaj sytuacją: Witold obserwuje krytycznie i kształt obrazu brać się może z jego chęci zdeprecjonowania przedmiotu. Pierwszy silniejszy sygnał inwazji chaosu w zmęczony dociekaniami umysł obserwujemy na stronie dziewiętnastej:

> (...) Lena strząsnęła popiół, we mnie noga jej odezwała się na siatce łóżka, ale roztargnienie, usta nad ustami, ptasi drut, kurczę i wróbel, mąż i ona, komin za rynną, wargi za wargami, usta i usta, drzewka i ścieżki, drzewa i droga, za dużo, za dużo, bez ładu i składu, fale za falą, bezmiar w roztargnieniu, rozproszeniu. Roztargnienie. Męczące zagubienie, tam w kącie stoi butelka na półce i widać było kawałeczek czegoś, może korka, przyklejonego do szyjki... ....wlepiłem się w ten korek i tak wypoczywałem. (*K*, s. 19).

---

[17] W. Gombrowicz, *Ferdydurke,* Warszawa 1994, s. 15.

[18] A przecież bywają w tej powieści pejzaże wyraźnie skonstruowane, jak choćby przybosiowski opis gór podczas jazdy na wycieczkę, w którym formowanie się pejzażu wyznaczone jest przez przemieszczanie się podmiotu: „ (...) spiętrzanie się wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypełniajace, które w mgnieniu oka rozpadały się na tysiace szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie, i nagle te szczegóły wszystkie znów skupiły się w przemożnym kształcie!" (*K* 86).

Widać niejasne zagrożenie bohatera tym nagłym, wyrosłym z roztargnienia, atakiem chaosu. Tak to wygląda, jakby chaos wykorzystał lukę w przeprowadzanym wciąż przez bohatera porządkowaniu rzeczywistości. Gdy wszystko wraca do normy dociekań, W. G. wprowadza motyw rozmowy przy stole – tu rozważania na temat Leny zagrożone są swoistą nicością, a potem rozpierzchają się – znów w odmęt rzeczy:

(...) Kulka do Leny „daj no salaterkę", nicość, wieczność, żadność, spokój, ja znowu kocha go nienawidzi rozczarowana oczarowana szczęśliwa nieszczęśliwa, ale *mogła* być tym wszystkim naraz, ale najpewniej nie była niczym z tego wszystkiego, a to z tej prostej przyczyny, że rączka była za mała (...) ona byłą.... była... potężna w swoim efekcie, ale w sobie żadna ... odmęt... odmęt...odmęt... zapałki, okulary, zatrzask, koszyk, cebula, pierniki... pierniki... (...) (*K*, 37).

Następne uderzenie następuje po blisko dwudziestu stronach na widok nieoczekiwanego, absurdalnego przedmiotu. Czajnik w rękach Ludwika, podczas gdy podglądający podmiot oczekuje sceny erotycznej, wyzwala atak silniejszy niż dotychczasowe (choć przebiega on w formie racjonalnej autoanalizy, co zdaje się jego siłę osłabiać):

Czajnik.

Na wszystko byłem przygotowany. Ale nie na czajnik. Trzeba zrozumieć, co to jest kropla przepełniająca czarę. Co to jest „za dużo". Istnieje coś jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcznienie już nie do zniesienia. Po tylu przedmiotach, których i wyliczyć bym nie mógł, igłach, żabach, wróblu, patyku, dyszlu, stalówce, skórce, tekturce, etcetera, komin, korek, rysa, rynna, ręka, gałki itd., itd, grudki, siatka, drut, łóżka, kamyki, wykałaczka, kurczę, pryszcze, zatoki, wyspy, igła i tak dalej i dalej, do znudznia, do przesytu, teraz ten czajnik, jak Filip z Kopnopi, ni to od sasa, ni od Lasa, osobno, gratis, jak luksus bezładu, przepych chaosu.Dość. Ścisnęła mi się krtań. Ja go nie przełknę. Nie dam rady. Dość już. Zawracać. Do domu (*K*, 57).

Wbrew tej zapowiedzi następuje dalsze mozolne dzierganie związków między elementami rzeczywistości. Po wyskoku z czajnikiem daje się ona obłaskawiać, choć, jak stłumiony motyw muzyczny, wyzwolony przez przypadkowe przedmioty chaos powraca choćby na pół zdania; rozważania bohatera nad charakterem Leny są zakłócone takim właśnie, stłumionym leitmotivem:

Pytam się, co można wiedzieć? przejechał drogę wóz roztrzęsiony z ludźmi, ujrzałem tylko głowy za ostatnim krzakiem, psy szczekały, okiennica na górze, dziecko się mazgai, szum w głębi generalny, ogólny, powszechny, chóralny, a na szafie butelka, korek... Czy ona mogłaby zabić małe dziecko? (..) Co można wiedzieć? Korek. Butelka. (*K*, 72-3).

Widoczne wyżej rozproszenie podmiotu na skutek braku uwagi staje się w dalszej partii powieści wyraźnym, werbalizowanym powodem rozpadu rzeczywistości. Innego powodu dostarcza sama rzeczywistość, a raczej jej niepoliczalność: oto w czasie górskiej wycieczki

(...) cały ten układ rąk (...) dostał zastrzyku w postaci rąk, księżych paluchowatych, czemu nie mogłem poświęcić dość uwagi, bo jazda, góry, uboczność, Boże święty, Boże miłosierny, dlaczego niczemu nie można poświęcić uwagi, świat jest sto milionów razy za obfity i co ja pocznę z moją nieuwagą (...) (*K*, 90).

Nagromadzenie, odmęt, zamęt... za dużo, za dużo, za dużo, tłok, ruch, spiętrzanie, wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny... burza rycząca materii (*K*, 93)

To makrokosmos; podmiotowi grozi także zatracenie się w mikrokosmosie:

Mówimy „las", ale cóż to znaczy, z iluż szczegolików, drobiazgów, drobin składa się jeden listek jednego drzewa, mówimy „las", ale to słowo zrobione jest z niewiadomego, nieznanego, nieobjętego (*K*, 124).

Kulminację „apokaliptycznego" sensu *Kosmosu* stanowi cytowana już stronicowa wizja bohatera-narratora, w której najsilniej przeżywa on dotknięcie *quasi*-bóstwa, którym jest Chaos. Ta epifania, będąc epifanią świecką – świeckość ma też swoje rzeczy ostateczne – ma już inny charakter od poprzednio przywoływanych fragmentów. Zmienia się w niej materia rzeczywistości. Już nie oderwane szczątki rzeczywistości obserwowanej wirują wokół bohatera, ale osaczają go – już teraz wyłącznie – pozbawione związków szczątki jego pracowitej konstrukcji[19]. A zatem nie jest to tylko degradacja rzeczywistości, ale degradacja Rzeczywistości, czyli sensu. Podmiot doznaje nicości spotęgowanej.

Mocy rewelatorskiej tego negatywnego objawienia odpowiada przerażenie podmiotu, wyrażone narastającą modlitewnością – można prześledzić konsekwentne stopnie tego narastania, od prostej alokucji „Boże, Boże" do rozbudowanej formy litanijnej „Boże, Boże, Kyrie Elejson, Chryste Elejson". Oczywiście można i należy powiedzieć, że jest to – najmocniejszy chyba w naszej kulturze – znak przerażenia oraz rozpaczy i tylko w tym ograniczeniu należy tę narastającą modlitwę tutaj rozpatrywać. Powieść nie pozwala na inne potraktowanie tych sygnałów, podobnie zresztą, jak nie pozwala na wyjście z tego ograniczenia stosunek W. G. do Boga, werbalizowany wielokrotnie w *Dzienniku.* Właśnie *Dziennik* przynosi zresztą znakomitą – również i w tej mierze – autointerpretację epifanijnej sceny powieści. Autointerpretację – ale i replikę! Nawet przedmiot jest ten sam:

Niedziela. Patrzyłem na czajnik i wiedziałem, że ten i inne czajniki będą dla mnie coraz straszliwsze w miarę upływajacego czasu, podobnie jak wszystko wokół mnie. (...)

Oderwać się od siebie... ale pytam się, jak?

Bynajmniej nie chodzi o to, żeby uwierzyć w Boga, ale o to, żeby zakochać się w Bogu. Mnie Bóg, w życiu moim, nigdy nie był potrzebny (...), byłem zawsze samowystarczalny. Więc gdybym teraz „zakochał się" (pomijając, że ja w ogóle nie mogę kochać), byłoby to pod naciskiem tego ciężkiego, zniżającego się nade mną sklepienia. Byłby to krzyk, wyrwany torturą, nieważny. Zakochać się w kimś dlatego, że nie można już wytrzymać z sobą – to miłość wymuszona?"[20]

Tę samą sprzeczność obserwujemy w Kosmosie: nie ma śladów religii w powieściowym świecie; tam jednak, gdzie chodzi o wyraz rozpaczy, W. G., czytelnik Pascala, posługuje się modlitwą. Ta szczególna, wewnętrznie sprzeczna postawa W. G.[21], zbieżna

[19] W jednej z autointerpretacji *Kosmosu* czytamy o „analogiach, opozycjach, symetriach" jako o „manowcach intelektualnych" – W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966, Dzieła*, t. IX, red. J. Błoński, s. 203; trudno nie wspomnieć, że rozsypywanie się świata na fragmenty jest niezwykle atrakcyjną literacko konsekwencją fenomenologicznych poglądów Gombrowicza.

[20] W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 279.

[21] Sprzeczność tę ujawnia np. refleksja J. Jarzębskiego na temat znaczeń słowa „Bóg" w *Dzienniku*: „Miałżeby Gombrowicz w ukryciu pielęgnować religijną wiarę? Powiedzmy raczej, że potrzebę sensu pseudonimuje przy pomocy religijnej frazeologii, że „Bóg" jest dla niego elementem retoryki raczej, niż rzeczywistego świata. Ale owa retoryka zbyt ważne funkcje pełni, aby się ją dało zredukować do roli językowej formuły". (J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza,* Kraków 2000, s.193; por. również tegoż: *Gra w Gombrowicza,* s.124.

jest ostatecznie z wieloma innymi świadectwami literackimi współczesnymi mu i późniejszymi[22], różni się jednak od nich wyostrzoną świadomością przeżywanej ambiwalencji.

Zarówno swego rodzaju odrębność objawionej materii rzeczywistości, jak fakt całkowitej niezależności tego, co objawione, od usposobień podmiotu, jak wreszcie inaczej formułowana, jakby ostateczna rozpacz podmiotu wyróżniają tekst końcowej epifanii od wielu poprzedzających ją zapowiedzi i nadają jej wymiar apokaliptyczny.

Istotą cytowanej epifanii jest wgląd w „kosmos" i dostrzeżenie w nim nicości – poprzez obrazy sfragmentaryzowanych, zniszczonych działań podmiotu. Oto nie ma żadnej „logiki podziemnej"! Izolację fragmentów naśladuje składnia, ich mnogość sprawia wrażenie bezgranicznej. Co ginie? Nie ginie uspokajający, doznawany na wyciągnięcie ręki byt codzienny, pozór rzeczywistości. Ginie podejrzewany o istnienie porządek tego bytu, Rzeczywistość właściwa; na jej gruzach ukazuje się istota rzeczy: „Czarna otchłań Boga". O istocie tej epifanii więcej powiedzieć się nie da. Warto natomiast zwrócić uwagę na te formy epifanicznego obrazu, którze współtworzą podmiot w chwili objawienia. Jest to widoczny w składni lęk (krótkość wypowiedzi i ich widoczna w wykrzyknikach emocjonalność) i sygnały narastającej rozpaczy: alokucje do Boga: *horror metaphysicus*, o którym po latach wypowie się W.G. tak niechętnie, który jednak w znaczeniach *Kosmosu* gra ogromną rolę.

Ponieważ objawia się tu Nicość, jest to apokalipsa świecka. Jest to też apokalipsa odwrócona, ponieważ nic się nie stanie; nie ma żadnej ocalającej siły, nie ma żadnej nadziei. Ciemny sens *Kosmosu* jeszcze bardziej jest więc widoczny, gdy ostateczną katastrofę jej poznajacego, symbolicznego bohatera zestawimy z nieostateczną przecież, pełną obietnicy, katastrofą Apokalipsy.

Lata namysłu nad ostatecznym zakończeniem powieści to był czas dystansowania się Gombrowicza od jej problematyki[23]. Jak w końcu rzecz rozwiązał, widzieliśmy wyżej. I jakkolwiek rzeczywiście sens ostatniego rozdziału widoczny jest przy próbie zestawienia całej powieści z gatukowym wzorem apokalipsy, to w pierwszym odczuciu czytelniczym sens ten pozostaje co najmniej niejasny – choćby dlatego, że emocje podmiotu wywołane nieobjętością i bezładem kosmosu opadły i że oddaje się

---

[22] Por. np. W. Gutowski: *Świadek odbóstwionej wyobraźni* w: tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w litarturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994; E. Wiegandtowa, *Jak trwoga to do Boga*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, K. Jakowska, *Domysł Boga w liryce Herberta*, w: *Bóg Ojciec w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, Lublin 1999.

[23] W *Przewodniku po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, dyktowanym przez Gombrowicza parę lat po wydaniu *Kosmosu*, mówiąc o egzystencjalnej trwodze u Heideggera, pisarz wypowiada słowa zaskakujące na tle bardzo ciepłej prezentacji egzystencjalizmu: „Jest to doświadczenie nicości; tutaj właśnie tkwi jedno z głównych źródeł tej manii nicości, która głupio zawładnęła europejską kulturą i literaturą. Według mnie głupstwo to zrodził ekstremizm, który jest całkowicie obcy prawdziwej rzeczywistości człowieka. Człowiek to byt, który potrzebuje temperatury pokojowej; ani mikrokosmos, ani makrokosmos nie jest przestrzenią Człowieka." *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, w: *Gombrowicz filozof*, Kraków 1991, s.111; w równie późnych *Dialogach o formie* W.G. wyraża ten sam dystans: „Bywam zaliczany do pesymistów i nawet tak zwanych katastrofistów. Ale to chyba z rozpędu. Krytycy przyzwyczaili się, że dzisiaj literatura powyżej pewnego poziomu musi być czarna. Moja nie jest czarna, a nawet jest reakcją na powszechny dziś ton demoniczno-apokaliptyczny. (...) Co nie znaczy, abym zaraz miał śpiewać hymny do radości. Ale jęki dzisiejsze już mi się przejadły". (W.Gombrowicz, *Dialogi o formie*, pierw. „Kultura" [paryska] 1968, nr 3, cyt. za: *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze*, red. T. Wójcik, Warszawa 1995, s.173.

on działaniom symbolicznym w obcej już sferze, która nie zdołała poruszyć odbiorcy. Właściwie zrozumienie ostatniego rozdziału wymaga kontekstu *Dziennika*[24]. Nic dziwnego, że epifania chaosu pozostaje w pamięci odbiorcy sygnałem dominującym.

*

Spróbujmy na zakończenie włączyć apokaliptyczność pierwszego końca *Kosmosu* w jakiś porządek historycznoliteracki. Wydaje się, że epifanię chaosu w *Kosmosie* (w tym zestawieniu widać ironię tytułu!) związać można z prezentowaną w książce Ryszarda Nycza tradycją hoffmansthalowską, zapoczątkowaną u początku wieku *Listami Lorda Chandosa* (1901), widoczną później w *Drugim przyjściu* (1916) Yeatsa i epifaniach Joyce'a; tradycja ta to „numinotyczne doświadczenie codzienności, objawione w momentalnych, nieciągłych, szokujących przeżyciach potocznej rzeczywistości" [25], na grunt polski przeniesiona została przez Irzykowskiego już w *Pałubie* i wykorzystana w rozdziale *Trio autora*[26]. Później Irzykowski przetłumaczył *Listy*... von Hoffmansthala; pod ich wpływem pozostawał też w artykułach (*Niezrozumialcy* i *Cudowność jako materiał poetycki*), w których „uwydatniał numinotyczną aurę zawartą w immanencji – w nieuporządkowanym, płynnym, nietrwałym doświadczeniu najbardziej potocznej rzeczywistości"[27]. Książka Ryszarda Nycza szczegółowo ilustruje ów modernistyczny „rewelatorski nurt" analizami kilku wybranych poetyk – od Leśmiana do Białoszewskiego. Odczytywany w tym kontekście *Kosmos* można potraktować jako wzorcową realizację prozatorskiego wariantu poetyki epifanii[28]; można też spróbować umieścić powieść Gombrowicza wobec najistotniejszego przełomu w dwudziestowiecznej literaturze. Jeśli bowiem poszukiwanie Rzeczywistości poza mylącymi znakami rzeczywistości jest jeszcze w *Kosmosie* modernistyczne,[29] to rozpoznanie tej Rzeczywistości jako chaosu zwiastowałoby postawę postmodernizmu[30]. *Kosmos* sytuowałby się zatem na pograniczu – i to w sposób wyjatkowo świadomy,

[24] W *Dzienniku* W.G. tak pisze o swoim „oczarowaniu", o „źródłach moich, które biją w ogrodzie, u wrót którego stoi anioł z mieczem ognistym. Nie mogę tam wejść. Nigdy się nie przedostanę. Skazany jestem na wieczyste krążenie wokół miejsca, gdzie święci się moje prawdziwe oczarowanie. Nie wolno mi, bo te źródła wstydem tryskają, jak fontanny! (...) Muszą powołać do działania wszystek rozum, świadomość, dyscyplinę, wszystkie elementy formy i stylu, całą technikę, do jakiej jestem zdolny, aby zdobyć przybliżenie do tajemnicy – bramy tego ogrodu, za którą kwitnie mój wstyd. Czymże, w takim razie, jest moja dojrzałość, jeśli nie środkiem pomocniczym, sprawą wtórną?" *Dziennik 1957-1961*, *Dzieła* t. VIII, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 110.

[25] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej,* Kraków 2001, s.102.

[26] Tę obecność Irzykowskiego, zwłaszcza *Pałuby* warto podkreślić: związki Gombrowicza i Irzykowskiego są jeszcze ściślejsze, niż się sądzi!

[27] Tamże, s.109.

[28] Opis „poetyki epifanii" tamże na s. 8-10; „Jednym z naczelnych zadań mojego pisania to przedrzeć się przez Nierzeczywistość do Rzeczywistości" (W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux,* Kraków 1966, s. 25).

[29] Zob. M. Legierski, *Modernizm Gombrowicza*, Stockholm 1996.

[30] „Jeśli (...) dla romantyzmu rzeczywistością była niepojęta natura, a dla modernistycznego estetyzmu stawał się nią ostatecznie ukryty porządek, porządek uwewnętrzniony i ucieleśniony w (auto)rewelatorskiej formie dzieła sztuki – to dla (...) ponowoczesnej twórczości rzeczywistością byłoby przede wszystkim to, czemu modernizm odmówił właśnie istnienia: pozbawiona esencji materia realności: to, co bezkształtne, nieznaczne, nieznaczące i nieuchwytne"; tamże, s. 49.

bo problematyzujący zarówno epistemologię, jak ontologię [31] momentu przełomu. A także wyjątkowo dramatyczny, bo jeszcze w duchu modernistycznym osoba poznającego jest nie tylko świadkiem, ale i – w pewnym sensie – ofiarą poznawanego.

> Nic bardziej wstrząsajacego, niż widok zrywania przez ludzkość wszystkich kotwic w ciągu ostatnich dwóch stuleci, aby ze statyki przejść w absolutną dynamikę (...). Zburzywszy sobie niebo, zburzywszy w sobie wszelką stałość, sami sobie objawiliśmy się jako nieobliczalny żywioł, a nasza samotność i jedyność w kosmosie, to niesłychane rozpętanie się naszego człowieczeństwa w przestrzeni niewypełnionej niczym, oprócz nas, może zdumiewać i przerażać.[32]

Przerażenie światem pozbawionym jakiegokolwiek pozaludzkiego, absolutnego porządku, które obserwowaliśmy w rozpaczliwej modlitwie bohatera *Kosmosu,* znajduje wiele odpowiedników w *Dzienniku*; paralelę zaś najświetniejszą w iście pascalowskim zdaniu: „(...) otchłań, której nie zdołasz okiełznać, zrzuci cię z siodła".[33] Bohaterowi pozostaje tylko ucieczka: marzenie o „wycofaniu się z ostateczności"[34] – które W.G. realizuje w drugim końcu *Kosmosu.* Jak się wydaje jednak, literackie oddziaływanie powieści najmocniejsze jest tam, gdzie dochodzi do kulminacji emocji, w obrazie apokaliptycznej epifanii – a zatem tam, gdzie bohater odważnie zagląda w nieskończoność. Być może nie trzeba było inaczej kończyć powieści?

Takie wahania musiał mieć też sam W.G., formułując najlepszą chyba „apokaliptyczną" autointerpretację powieści:

> *Kosmos* jest dla mnie czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość.... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością. Bóg raczy wiedzieć... mnie się zdaje, że groza *Kosmosu* zostanie odczytana nie tak prędko[35].

---

[31] Czy należy traktować *Kosmos* jako powieść ontologiczną? Powieścią o relacji ja z bytem nazywa ją J.P. Galgas w rozdz. *Cosmos, philosophie du roman* swojej książki *Witold Gombrowicz ou l'atheism generalise* (Ed. du Seuil 2000, s. 201-2); J.Jarzębski skłonny jest uznać ontologię *Kosmosu* za „warstwę powierzchniową": „(...) można by *Kosmos* odczytać jako powieść o „człowieku naprzeciw świata", jako literacką ekspresję takiej problematyki, która zrodziła się ze swoistego rozjątrzenia , do ekstremalnych granic tych dylematów, przed którymi każdy z nas stoi codziennie, tyle że ich nie zauważa, wdrożony w rutynę swego bytowania. Jest pewnie i tak, bo w istocie tylko przyzwyczajenie pozwala nam znosić wiedzę o tym, że – po Pascalowsku – żyjemy między nieskończonościami i w każdej chwili niebaczny krok wytrącić nas może z przytulnej niszy wypełnionej kształtami oswojonymi i nazwami, by przed nami otworzyć inne „kosmosy", istniejące na wyciągnięcie ręki, lecz nie zauważane." (*Gra...*, s. 455); zdaniem Jarzębskiego – Gombrowicz nie napisał jednak powieści o człowieku w ogóle, a „przygoda, jaką opowiada, nie darmo należy do ciągu przygód literackiego Gombrowicza" (s. 456). Nie sądzę, żeby to rozróżnienie było potrzebne. Przeciwnie, to, co najbardziej osobiste i jednostkowe, pozwala odbiorcy przeżyć w pełni to, co ogólne i siła powieści polega właśnie na tej podwójności bohatera; podwojności, która bywa też przedmiotem refleksji w *Dzienniku*: „Ciekawe, że jednocześnie i bez najmniejszej żenady mogę być człowiekiem i Człowiekiem. Zastanawiając się, czy przygotować bieliznę do prania, jestem zarazem jak łuk, stamtąd, z prapoczątków aż po najostateczniejsze urzeczywistnienie w tym, co jest przede mną. Nie tracąc ani przez chwilę wątku najbardziej codziennego, jestem Tajemnicą bytu (...)" – *Dziennik 1957–1961,* s. 191.

[32] W. Gombrowicz, *Dziennik 1951–1955,* s. 114.

[33] Tamże, s. 232; pełny rejestr motywów lęku przed nieskończonością w twórczości W. Gombrowicza podaje J. Jarzębski w książce *Gra...*, s. 234; tam też rodowód pascalowski cytowanej myśli. O relacji Gombrowicza do Pascala por. też K. Dybciak, s. 135.

[34] W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966,* dz. cyt., s. 279.

[35] W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*, Warszawa 1988, cyt. za: *Pisarze awangardy...* s. 225.

Zbigniew Chojnowski
(Olsztyn)

POETYCKA APOKALIPSA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Poezje Jarosława Iwaszkiewicza ostatniego okresu ponawiają sytuację nierozumienia, której dramatyzm intensyfikuje to, że „ja" mówiącym w wierszach bywa zwierzę: jakiś ptak, lis, pies, wilk. Stany wewnętrzne nabrzmiewają nierozumieniem, które zrównuje osoby i zwierzaki. Nierozumieniu jednak towarzyszy poczucie tajemniczości, znaczone chociażby hybrydycznymi tworami wyobraźni, ale także odczuwanie tego, co zwyczajne, jako czegoś świętego; a może lepiej byłoby powiedzieć: świątecznego. Wiele liryków Iwaszkiewicza to *xenie*, wiersze-podarunki, które powstawały z myślą o konkretnych osobach. Obdarowywanie się prezentami jest przejawem różnych świąt. Wskazuję na te sprawy, aby uzmysłowić, że Iwaszkiewicz nie dążył w swoich utworach do elitaryzmu. Poeta, stawiając się po stronie tych, którzy nie rozumieją, nie wiedzą, nie mają wpływu na bezwzględny nurt istnienia, wykluczał się z garstki wybrańców, którym zostało coś objawione. Trudno to uznać za fałszywą skromność; to raczej akt pokory, stan trwogi, przenikniętej rozpaczą i nadzieją.

Iwaszkiewicz więc w swojej poetyckiej apokalipsie nie przyjmuje roli profety, proroka, egzegety lub wyjątkowego uczestnika zdarzeń ostatecznych, jest jakby pośród większości, którą dotyka podobny los. Śmierć niemalże od początku była podstawowym punktem odniesienia dla wizji, myśli i stylu Iwaszkiewicza. Apokaliptyczność jego twórczości, a zwłaszcza poezji, jest konsekwencją ciekawości eschatologicznej, która podąża za pytaniem: czy umrę cały? Ciekawość eschatologiczna poety nie ogranicza się do wyobrażeń chrześcijańskich, jak w cyklu *Garść liści wierzbowych*, gdzie przestrzeń przemienia się w teren cmentarza, a w tym cmentarza skandynawskiego Odyna – boga poległych wojów, poezji, rolnictwa: „na górach Odyna kasztanowy las" (Mp 19). Trwoga apokaliptyczna odznaczyła się w symbolice tytułu tomu z 1963 roku *Jutro żniwa*, który nawiązuje do agrarnej wyobraźni Iwaszkiewicza, jak i do obrazu z Apokalipsy:

> I wyszedł inny anioł ze świątyni,
> wołając głosem donośnym do Siedzącego na obłoku:
> «Zapuść Twój sierp i żniwa dokonaj,
> bo przyszła już pora dokonać żniwa,
> bo dojrzało żniwo na ziemi!» (Ap 14, 15).

* * *

W *Mapie pogody* i *Muzyce wieczorem* [1] pojawiają się elementy apokaliptycznej scenerii. W poemacie *Azjaci* polegli w wielkiej bitwie pocieszają się: „Podobno mają zatrąbić anioły” (Mp 10), a tym samym dzielą się swą wiarą w zmartwychwstanie. W Nowym Testamencie, jak i w wielu wyobrażeniach plastycznych, trąby są instrumentem w przedstawieniach Sądu Ostatecznego – symbolizują zapowiedź zmartwychwstania [2]. Dalej rozlega się „Brzmienie trąb złocistych” (Mp 13), które towarzyszy Iwaszkiewiczowskiemu *sérénité,* stapianiu się każdego bytu w jedno w sytuacji, „Kiedy obok nas ziemia i niebo przeminą” (Mp 13).

Wizja Ziemi i układu słonecznego w fazie kosmicznej agonii z mocą ujawniła się w *Plejadach,* wojennym cyklu o metafizycznym zwątpieniu. Ta świadomość ostatecznego końca planet i gwiazd przywraca miarę spraw, którym ludzie zwykle przypisują najwyższe znaczenie i z powodu których są w stanie toczyć wojny, wzbudzać w sobie nienawiść i czynić podle. Niknięcie wagi problemów życia w perspektywie katastrofy kosmicznej, która nastąpi za pięć miliardów lat, jest stanem, procesem obrazowanym przez Starego Poetę także w *Mapie pogody* i *Muzyce wieczorem.* Świadomość tego końca wytwarza wrażenie wiru. W krajobrazach wierszy krąży ptactwo, wirują wiatry i światy. Ta eschatologia, biorąca pod uwagę nieludzkie, bo niewyobrażalne miary czasu, spełnia funkcję konsolacyjną. Ma stanowić argument rozjemczy, ale ma też zdradliwe ostrze: stanowić może źródło nihilizmu. Skoro wszystko ulegnie zagładzie: nic nie ma sensu, życie nie ma powagi i niezniszczalnej, dającej się określić racji. Nihilistyczne rozdarcie dostrzeżemy w *Piosence dla zmarłej* .

Poczucie nieważności i unieważniania się imponderabiliów życia, tak sugestywnie ujęte w poemacie lirycznym *Stary poeta*, wobec śmierci własnej, skończenia się wszystkiego, rysuje pewien „niebezpieczny” – graniczący z nihilizmem – tragizm. Jednak kreuje także sens całkiem odwrotny od tego, o którym czytamy w Apokalipsie św. Jana, według której każdy człowiek będzie osądzony podług uczynków. Dla bohatera mówiącego w wierszach Iwaszkiewicza bardziej się liczy to, co zrobią z nim i pamięcią o nim ci, którzy zostaną wśród żywych. Ta poezja nie chce lub nie może kreować świata poza doświadczeniem cielesności, nawet wobec „nocnej trwogi” przeżywanej przez starca. Język Iwaszkiewicza do końca pozostał, jak to określił Czesław Miłosz, „zachłanny na barwy, dźwięki, smaki i zapachy” [3]. A jest napisane: „jeżeli według ciała żyjecie, pomrzecie; jeżeli zaś przez ducha popędy ciała poddacie umartwieniu, żyć będziecie” (Rz 8, 13).

Ale jednocześnie wierszy Iwaszkiewicza nie opuszcza poczucie znikomości życia, które w postawie chrześcijańskiej jest kluczowe;

> cierpienia czasu teraźniejszego są niewspółmierne z przyszłą chwałą, która ma się w nas objawić. Wszelkie stworzenie oczekuje z gorącym upragnieniem ukazania się chwały dzieci Bożych. Całe stworzenie bowiem poddane zostało marności bez swojego przyczynienia, lecz z woli tego, który je poddał, który zrobił mu jednak nadzieję, że także samo stworzenie z niewoli, z powodu której podlega zepsuciu, uwolnione zostanie, aby uczestniczyć w wolności i chwale dzieci Bożych. Wiemy bowiem, że aż po chwilę obecną jeden jęk przenika wszelkie stworzenie, że cierpi ono

[1] *Mapa pogody* = Mp, *Muzyka wieczorem* = Mw. Liczba po skrócie oznacza numer strony.
[2] Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych,* przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 195-196.
[3] Cz. Miłosz, *Od wiernego wielbiciela*, J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu,* Kraków 2001, s. 7-8.

bóle porodu. Lecz nie ono samo; i my także, którzy już posiadamy pierwsze dary Ducha, wzdychamy całym jestestwem swoim, oczekując przybrania za synów Bożych i odkupienia ciał naszych. Zbawienie już się dokonało, lecz nadzieją dopiero po nie sięgamy. Nadzieja, którą widzimy spełnioną, przestaje być nadzieją: bo jakże się spodziewać tego, co się już ogląda? Lecz gdy się spodziewamy tego, czego jeszcze nie widzimy, czekamy cierpliwie. Podobnie Duch wspiera nas w słabości naszej, gdyż nie umiemy modlić się, jak należy. Wtenczas wstawia się Duch za nami w błagalnym wzdychaniu, którego w słowa ująć nie można. A ten, który bada serca, wie, czego Duch żąda; bo wedle myśli Bożej wstawia się za »świętymi«. Wiemy, że tym, którzy Boga miłują, wszystko służy ku dobremu; z przeznaczenia należą do powołanych [do świętości]. Bo tych, których znał od wieków, przeznaczył także, aby się stali podobnymi do obrazu Syna jego. Ten zaś miał stać się pierworodnym między wieloma braćmi (Rz 8, 18-29).

„Opatrznościowa sensowność historii", jak to formułuje Miłosz[4], nie jest całkiem obca poetyckiemu światu Iwaszkiewicza. On się broni przed apokaliptycznym porażeniem, żywiąc się wspomnieniami, „pokarmami ziemskimi" oraz cyklicznością obserwowanych zjawisk, która charakteryzuje rytmiczny nawrót pór roku i następstwo pokoleń, a także naturalną logikę dnia i nocy, świtu i zmierzchu. Przewidywalność i powracalność zjawisk niesie pocieszenia, ucisza i tworzy mapę dobrej pogody (kontrapunktowo w późnych wierszach poeta stosunkowo często odnotowuje złą pogodę: deszcz, wiatr, zachmurzenie, chłód). Pochwała zwyczajności jest gestem przeciw trwodze kończenia się wszystkiego, co było znajome, określone, przyswojone i dlatego stosunkowo najpewniejsze:

Ach nie ufaj pogodom Zawsze najpewniejsze
Ze wszystkich szczęść i wielkich i małych – najmniejsze (Mp 9)

Apokalipsa oznacza ostateczne rozstrzygnięcie walki dobra ze złem, rywalizacji Szatana z Bogiem, a więc wielką przemianę, po której nic już nie będzie takie, jakie było. A poetycka apokalipsa Iwaszkiewicza dokonuje się jakby w zaciszu. Poeta igra z apokaliptycznymi hiperbolizacjami. Kiedy więc pisze o „Nowej Rzeczywistości", lekko i żartobliwie nakłada na sytuację apokaliptyczną scenerię świata skomputeryzowanego:

Jaki nacisnąć guzik
gdy przychodzi nocna trwoga?
przez który czarny czy srebrny głośnik
odezwie się trąba boga? [5]

Poetycka apokalipsa polega tu na przeistaczaniu się świata natury w świat sztuczny, świat znieczulony: „To nawet nie boli / ten świat bez motyli / bez zmierzchnicy / bez ważki / bez chrabąszczy / bez gąszczy bez gąsienic". Nawet symbol zmartwychwstania, może także Zbawiciela i krzyża, to „żeliwny kwiat ostateczny", który „wykwitnie" z nie wiadomo jakich kłączy. W konsekwencji zamiast „konwalii", „irysów", „peonii", „anżelek" będą „kontakty guziki". Przewrotna apokalipsa poety zatem nie oznacza przemiany świata na lepsze. Toteż apeluje o nieprzyspieszanie żadnych naturalnych procesów: „Nie trzeba nic zrywać wyłączać / samo się wszystko skończy". Ten „nowy" świat staje się szary i zimny, w niczym nie przypomina kolorowego i bogatego Nowego Jeruzalem (Ap 21, 15-21).

[4] Cz. Miłosz, *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji w Teatrze Narodowym w Warszawie*, w: J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu*, s. 5-6.
[5] *Nowa Rzeczywistość* (Mp 62).

Wrażliwość ekologiczna (tu pochodzenia franciszkańskiego) znamionuje wyczulenie na objawy zagłady, których sprawcą jest człowiek. Apokalipsa podaje plagi i kataklizmy przyrody, które obejmują całą ludzkość i planetę. Do tego zagadnienia w jakiś sposób nawiązuje się w dłuższym wierszu pod tytułem *W kościele* (Mp 64-66). Jest on monologiem poety z milczącym Bogiem. Opiera się na przypomnieniu, że kiedy Bóg stworzył świat, orzekł, że jest on dobry. „Ja" mówiące parafrazuje tę sentencję biblijną na modłę estety: „stworzyłeś taki piękny świat". Jego stan obecny jest katastrofalny, skarży się poeta, którego mierzi nadmierna migracja ludzi („Dlaczego oni tak latają / całymi gromadami? / Z miejsca na miejsce?"), zanieczyszczanie środowiska naturalnego („Dlaczego robią nieczystości do wody?"), rozwijanie się agresji. Poeta poświadcza, że to zło czynią sami ludzie; jednakże nie rozumie, dlaczego Stwórca dozwolił, aby dokonało się tyle zła. W Apokalipsie odnajdujemy zapisy, z których wynika, że niemała część ludzi, mimo plag, znaków i masowej śmierci, „nie odwróciła się od dzieł rąk swoich: mianowicie od oddawania czci Boskiej demonom i bożkom, które nie mogą widzieć ni słyszeć, ni chodzić; a więc ludzie nie odwrócili się od zabójstw, które popełniali, ani od magii, którą uprawiali, ani od rozpusty i kradzieży swoich" (Ap 9, 20-21). Nieco dalej zostaje zanotowane, że źli to ci, którzy „sprowadzają zatratę na ziemię" (Ap 11, 18), to oni, bałwochwalcy, mają być ukarani i unicestwieni. Iwaszkiewicz, posługując się miarą ludzką, obnaża jednak nie złą wolę człowieka i jej konsekwencje, lecz bezsilność Boga wobec tego, że Jego dzieło stworzenia jest niweczone.

Co się stanie ze złymi? Tekst Apokalipsy zamyka wizja Nowego Jeruzalem, poza jego murami „pozostaną psy, czarownicy, nierządnicy, mordercy, bałwochwalcy i wszyscy ci, którzy kochają kłamstwo i czynią je" (Ap 22, 16).

„Psy" w Biblii mają symbolikę „raczej negatywną" [6], a w poezji Iwaszkiewicza jak najbardziej pozytywną. W wierszach przychodzą duchy zdechłych psów, pies wyje na czyjąś śmierć, pies dzieli los człowieka i ludzkie nierozumienie zachodzących zmian („psy epok nie znają", zob. *Tryptyk aleksandryjski*). Obracanie wzroku ku psom, jak i innym zwierzętom przez podmiot mówiący uzmysławia sens eklezjalny, jak i apokaliptyczny: „Ty bowiem mówisz: »Jestem bogaty«, i »wzbogaciłem się«, i »niczego mi nie potrzeba«, a nie wiesz, że to ty jesteś nieszczęsny i godzien litości, i biedny i ślepy, i nagi" (Ap 3,17). Zrównanie statusu psów, czarowników i temu podobnych z „kochającymi kłamstwo" naprowadza na problem moralności sztuki i artysty. Poecie nieraz doskwierała sztuczność i iluzyjność dzieła sztuki. Psia symbolika w utworach Iwaszkiewicza opowiada o wielu sprawach, które go dręczyły.

W opisach Apokalipsy gwiazdy są strącane i gasną, jak tu:

> i słońce stało się czarne jak włosienny wór, a cały księżyc stał się jak krew. I gwiazdy spadły z nieba na ziemię, podobnie jak drzewo figowe wstrząsane silnym wiatrem zrzuca na ziemię swe niedojrzałe owoce (Ap 6, 12-13);

> I trzeci anioł zatrąbił:
> i spadła z nieba wielka gwiazda, płonąca jak pochodnia,
> a spadła na trzecią część rzek i na źródła wód.
> A imię gwiazdy zowie się Piołun.

[6] Zob. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze,* Warszawa 2002, s. 258-262.

I trzecia część wód stała się piołunem,
i wielu ludzi pomarło od wód, bo stały się gorzkie.
I czwarty anioł zatrąbił:
i została rażona trzecia część słońca
i trzecia część księżyca i trzecia część gwiazd,
tak iż zaćmiła się trzecia ich część
i dzień nie jaśniał w trzeciej swej części,
i noc – podobnie (Ap 8, 10-12).

I piąty anioł zatrąbił:
i ujrzałem gwiazdę, która z nieba spadła na ziemię,
i dano jej klucz od studni Czeluści (Ap 9, 1).

[ogromny smok] Ogonem swym zmiótł z nieba trzecią część gwiazd i zrzucił je na ziemię (Ap 12, 4).

Niebo apokaliptyczne traci gwiazdy, które nie oznaczają już harmonii, wiecznych praw. Są symbolami ducha (światło w ciemności); pojawiając się w liczbie mnogiej, „symbolizują duchowe wojsko zmagające się z ciemnościami[7]. Można mieć nadzieję, że kiedyś powstanie studium o gwiazdach w świecie literackim Jarosława Iwaszkiewicza. W utworach wcześniejszych funkcjonują one jako znaki kulturowe czy jako obraz niewzruszoności praw. W lirykach ostatnich odgrywają rolę zgoła inną, nieco podobną – przynajmniej w sensie obrazowo-estetycznym – do tej, którą spotykamy w Apokalipsie. W finałowym, tytułowym cyklu *Mapa pogody* znajdujemy marzenie o spotkaniu, podczas którego będzie oglądanie – jak to wynika z tekstu – apokaliptycznego krajobrazu:

Mad mossi to znaczy morza poruszone
Nie patrz na tamtą na północną stronę

Przyjdziesz jeszcze w czas ciemny na żelazny balkon
i wziąwszy mnie za rękę spojrzysz na płomienie
którymi dymi w nocy Etna biała
przyjdziesz biała jak Etna i zimna jak śniegi
popatrzeć

Razem się spojrzy na noc jak na wieczność
na morze pod stopami jak na wir istnienia
i westchnie się zapachem grobu i mimozy
wieczności i krążenia gwiazd i moich wierszy

Przyjdziesz w nocy na balkon i spojrzymy razem
razem słuchać będziemy gwiazd i piór szelestu
którymi sześcioskrzydły serafin szeleści
pod kopułą gwiazdami wybitych bezdeni

Słuchaj mnie to ja mówię
i on mówi we mnie

Ten wiersz odnosi się do zdefiniowanego geograficznie punktu, czyli do Sycylii, i do stałego elementu w jej pejzażu, to jest do wulkanu Etna[8]. Te miejsca portretował Iwaszkiewicz przez dziesiątki lat może przede wszystkim dlatego, że „pozwalały" mu one określić siebie, swoje przeżywanie świata i własne myślenie o nim. Tym razem

[7] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 153.
[8] Cykl *Mapa pogody* powstał w lutym 1976 roku na Sycylii.

sycylijska sceneria staje się przestrzenią apokaliptyczną, w której morze wskazuje na odległość człowieka od Boga, płomienie wulkanu rysują katastrofę ostateczną i nad którą nieboskłon został pozbawiony świecącej, wydawało się niegdyś, wieczności. Tutaj gwiazdy jeszcze krążą, ale już spadają, co podmiot wiersza bardziej słyszy niż widzi: „razem będziemy słuchać gwiazd i piór szelestu". Domyślać się można, że „gwiazdy" i „anioły" są tu raczej tożsame, jak to dzieje się w cytowanych wyżej fragmentach Apokalipsy. Jest u Iwaszkiewicza jakieś parcie ku anielskości, którą poetycko oddaje potrzeba lotu, wzniesienia się, jak to uobecnia się w ostatnim cyklu poety *Wieże*. Zatrzymajmy się jednak nad tym, że w wielu wierszach Iwaszkiewicza zapada noc, której nie rozświetla gwiezdne światło. W cyklu *Mapa pogody* gdzieś „I błyskawice i mgła..." (Mp 77), „mgła czarna" (Mp 82), a zarazem trwający proces zamrażania, znieruchomienia, zlodowacenia i towarzyszące temu wszystkiemu przerażenie. Błogosławienie pogodą jest życzeniem, pragnieniem jej uzyskania, igraniem słowem „pogoda", bo nie są to znaki uzyskanego spokoju. „Pogoda" jest otoczką tragedii, wezwaniem do przyjęcia tego wszystkiego, co się stać musi, w spokoju:

> Pogoda czasu niechaj będzie z tobą
> twego czasu i czasu gwiezdnych zegarów, pogoda klepsydry, którą odwraca sędzia
> Joanny [9], przestrzeń od nas do nas, zaćmienie do zaćmienia, czasu skurczonego w
> sprężynie i czasu
> zebranego w gasnącym słońcu
> pogoda pogoda (Mp 84)

Jasność fraz „pogodowych" jest pozorna, kryje się w nich treść żałobna i apokaliptyczna. Poeta znów przeciwstawia czas jednostki czasowi kosmicznemu, który nie jest już identyczny z wiecznością. Gromadzą się jednak paradoksy i oksymorony – sprzeczności, które przechodzą w jakiś jeden wyobrażalny wymiar. „Gwiazdy" zeszły na Ziemię, czyli podlegają tym wszystkim regułom, jakie obowiązuje byty na planecie trzeciej od Słońca. Bezgwiezdność zamyka cykl tytułowy i cały tom wierszy *Mapa pogody*: „Rozbiegły się plejady po niebie jak owce / Łabędź odleciał w przestrzeń gwiezdną smugą // Ty – nie zostawiaj mnie tutaj samego / Gdy odlatują gwiazdy i bogowie" (Mp 85). Poeta pozostaje prosty, samotny i nagi (w sensie duchowym, ale i egzystencjalnym) pod nocnym niebem – bardziej dotkliwie doświadcza opuszczenia przez „wiarę, nadzieję, miłość" niż w cyklu *Plejady* napisanym w 1942 roku. We frazie o odlatujących „gwiazdach i bogach" dosłyszeć można stwierdzenie o „zmierzchu bogów", o zaniknięciu świata idei i marzeń, którym przez wieki można było objaśniać losy i sens człowieczeństwa. Bezgwiezdne niebo jest pustym miejscem, miejscem, w którym odsłoniły się zaprzepaszczone złudzenia. W tej tragicznej sytuacji jedynie prostota słowa, a więc mówienie o prawdzie wewnętrznej samotności człowieka, który uświadomił sobie, że wszystko, czym żył, było i jest podszyte nicością, jest ostatecznym powołaniem poety. Pocieszenie, niestety marne, idzie stąd, że temu, który osiągnął „dno" poznawcze, jest dane dzielić się swoim nieprzekazywalnym doświadczeniem.

W zwieńczającym ostatni tom wierszy Jarosława Iwaszkiewicza *Muzyka wieczorem* cyklu *Wieże* również czytamy o bezwgwiezdnym niebie:

---

[9] Zapewne tej z opowiadania J. Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*.

Na białych wysokościach błękitne imadła
W rozbłysku wspominają losy zakończone,
O pozwól mi raz jeszcze, Ty, gwiazdo upadła
Zaświecić sercem w moje własne strony.

Człowiek jak pies bezradny czeka przeznaczenia,
Nad jego głową linie planety się łączą,
Naszych gwiazd nie odróżnia od innych promieni,
Już zgasły. Sprawy ludzkie tak oto się kończą. (Mw 64)

Tonacja elegijna wzbogaca się o ton apokaliptyczny, który niewiele ma wspólnego z zagładą, a raczej ujawnia związek z eschatologiczną nadzieją – jej wzbudzenie jest jednym z celów Apokalipsy. Umierający podmiot broni się przed zlewaniem, plątaniem się i mieszaniem wszelkich form. Umieranie jest oddane jako zlewanie się świata umierającego z tłem. Indywidualne „ja" przestaje być odróżnialne. Wyjściem z tego bezformia, entropii, ujednolicenia jest poetycki lot nad wieżami (plan cyklu przedstawiał się: „1) wieża krakowska 2) wieża gotycka 3) Laura 4) wieża wiejska"). Wieże symbolizują domowienie się człowieka, jego duchowe aspiracje, jego potrzebę świata idealnego, a także ideę zmartwychwstania. Jednakowoż Iwaszkiewicz w tej sytuacji nie odwołuje się do Apokalipsy św. Jana, lecz do wizji apokaliptycznej z Księgi Daniela. Powtarzane wielekroć w przedagonalnej chwili „nie rozumiem" zmienia się w olśnienie: „rozumiem zatajone w gąszczach i zaroślach / Przemieniające słowa proroka Daniela" (Mw 66-67). Prawdopodobnie chodzi o słowa: „Ty zaś idź i zażywaj spoczynku, a powstaniesz, by otrzymać swój los przy końcu dni" (Dn 12, 13).

Iwaszkiewicz nie deklaruje tu jednoznacznie wiary, przypomina Mickiewicza, który „szukał takiej wieży Tabor / Gdzie by mu się kościotrup przeistoczył w ducha". Iwaszkiewicz do jakiegoś stopnia identyfikuje się z Mickiewiczem: widzi siebie w jego duchowym poszukiwaniu i jak on niby to w *Stepach Akermańskich*, które aluzyjnie powracają przez całą twórczość Iwaszkiewicza, nasłuchuje głosu:

A liście wiatr cmentarny po polu przegania
I słychać tylko wycie. I nie słychać grania. (Mw 67)

Nie słychać „grania", a więc muzyki, trąb, sensownych, dających czytelny znak dźwięków. Poetycka apokalipsa Iwaszkiewicza, jak i jego wiara, zatrzymują się „na progu"[10]. Pozostawanie „na progu" wytycza jeszcze przestrzeń nadziei.

[10] To znakomita metafora określająca charakter doświadczenia religijnego J. Iwaszkiewicza. Zob. P. Mitzner, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza,* Warszawa 2003.



Michał Anioł, *Sąd Ostateczny*, Kaplica Sykstyńska, Watykan

VI.

EKSPLORACJE WSPÓŁCZESNOŚCI



Halina Krukowska
(Białystok)

„KRES JEST TAK NIEWIDZIALNY, JAK POCZĄTEK”[1]

1.

W *Tryptyku rzymskim* Jana Pawła II słowa *Kres* i *Początek* stanowią, przez wyraziste powiązania z *Księgą Rodzaju* i z *Apokalipsą*, jego biblijny rdzeń, niosą w sobie jego eschatologiczną nadzieję. W czasach biblijnych Boski Sens przekazywali natchnieni przez Ducha Bożego wielcy prorocy. I w czasach współczesnych działa On przez Swoich ziemskich pośredników, uczestniczy w planie zbawienia człowieka, umieszczając w jego sercu Światłość Chrystusową, czyli nadzieję ewangeliczną. Duch Święty działa więc przez wybrane jednostki, które obdarowuje swoją mocą, mocą charyzmatyczną.

Dziś nikt nie wątpi w to, że taką jednostką, wielką osobowością religijną był Jan Paweł II. To On, a daje świadectwo temu całe Jego życie, otrzymał od Ducha Świętego niezmożoną wprost siłę duchową, moc charyzmatyczną, szlachetny dar ewangelizowania świata, głoszenia mu Dobrej Nowiny, dar uduchowiania.

Ojciec Święty był człowiekiem wyjątkowo obdarowanym, bo nie tylko mądrością intelektualną, wypowiedzianą w dziełach teologicznych i religijnych, ale także i talentem poetyckim. Jego posługiwanie ewangeliczne było więc bardzo wielostronne i niezwykle duchowo wzbogacone. To intelektualne i poetyckie posługiwanie odznaczało się zawsze głębokim skupieniem wokół przesłań Pisma Świętego, jego duchowych Prawd, przesłań o Bogu, który obdarował człowieka Swoim obrazem i podobieństwem. Tym darem Bóg pragnie napełnić sobą ludzkość i każdą duszę człowieka. O tym właśnie traktuje *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II.

2.

Przywołanie na początku *Tryptyku* Ducha i umieszczenie motta wyjętego z *Księgi Rodzaju*: „Duch Boży unosił się nad wodami” – sygnalizuje, że treść przesłania *Tryptyku* ma swoje jedyne źródło w Piśmie Świętym, że Autor nie przypisuje sobie tego przesłania, ale przekazuje je z mocy Ducha Bożego. Jan Paweł II w swoim utworze tym samym przypomina, że to Duch Boży jest inicjatorem życia, jego strażnikiem, w tym przypadku – za pośrednictwem Poety i poezji, strażnikiem od Początku do Kresu. W *Tryptyku rzymskim* nie wypowiada się więc „ja” subiektywne Autora, „ja” psychologiczne, ale „ja” adorujące, „ja” afirmujące[2], to znaczy „ja” silnie związane z Bogiem i z bytem. Simone Weil zauważyła, że „cały wysiłek mistyków zmierzał zawsze do osią-

[1] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, posłowie M. Skwarnicki, Kraków 2003. Wers ze s. 23.
[2] O podmiocie afirmującym zob. G. Marcel, *Być i mieć*, przekł. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 120, 146 i inne.

gnięcia tego, aby w ich duszy nie było żadnej części, która by mówiła ja"[3]. To „ja" mówiące w *Tryptyku* można nazwać także „ja" poetyckim, jeżeli poezja, bliska mistyce, a także twórczość, sztuka w swoim wysokim duchowym znaczeniu, w swojej Prawdzie są przede wszystkim afirmacją ontologiczną, powiedzeniem i Bogu, i Jego bytowi Tak. Czynnikiem, który motywuje takiego poetę-mistyka, jak Jan Paweł II, jest więc, mówiąc za Maxem Schelerem, „miłujące oddanie" Bogu i bytowi[4]. Z taką postawą afirmującą pozostaje w ścisłym związku forma *Tryptyku* – medytacja.

3.

Tryptyk rzymski Jana Pawła II kardynał Franciszek Macharski nazwał „zbiorem medytacji"[5]. Istotnie, słowo „medytacje" umieszcza Autor po tytule. II część utworu nosi przecież także tytuł: *Medytacje nad „Księgą Rodzaju" na progu Kaplicy Sykstyńskiej*. Ojciec Święty zarówno w swej posłudze kapłańskiej, jak i w swej twórczości poetyckiej odwoływał się nieraz do medytacyjnej postawy człowieka. Trudno bowiem sobie wyobrazić, by szczere, autentyczne życie religijne odbyło się bez takiej postawy. Eksponowanie w Tryptyku słowa „medytacje" świadczy o tym, że Jan Paweł II miał głęboką świadomość powagi medytacji w religijnym życiu człowieka, świadomość tego, że religii i wierze, które zrezygnowały z medytacyjnego skupienia, groziłoby zubożenie ich wymiaru najważniejszego, bo duchowego. Ksiądz Walerian Słomka w swej książce *Medytuję więc jestem* stwierdził, że medytacja „charakteryzuje ludzką egzystencję do tego stopnia", iż nie można pojąć istoty religii, „która nie odwoływałaby się do medytacyjnej postawy człowieka jako jednego ze swych istotnych źródeł..."[6].

Według znawców medytacji, to skupienie otwiera człowieka na pozazmysłowy wymiar życia, na jego ostateczny, eschatologiczny sens, ponieważ ożywia głębie jego duszy. Medytacyjna postawa chrześcijańska jest więc twórczym odkrywaniem, odsłanianiem, czyli zakorzenianiem się w metafizycznym wymiarze życia, bez którego traci ono sens.

Jan Paweł II, przywołując słowo medytacje, przekazuje wyrazisty sygnał czytelnikowi *Tryptyku*, że utwór ten dotyczy spraw najistotniejszych, a więc szczególnie ważnych dla współczesnego człowieka wierzącego, bowiem dotyczących chrześcijańskiej nadziei na ostateczne spełnienie. Medytacje Jana Pawła II nabierają szczególnego wyrazu i głębi jako ujęte w słowie poetyckim. Jednakże właścicielem tego słowa nie jest Autor, On tylko wiernie, prostolinijnie, uczciwie pośredniczy w przekazywaniu Prawdy.

Tryptyk rzymski jako medytacja poetycka odznacza się bardzo spokojnym, poważnym rytmem. Jest czystym, głębokim skupieniem, szczególnym stanem uciszenia, aktem duchowym, charakteryzującym się tym, że rzeczywistość, wobec której się skupiamy, niejako wchodzi w samo skupienie[7]. Nie ma więc w tym utworze rozproszenia czy śladów zamętu, właściwego ziemskiemu, linearnemu dramatyzmowi. *Tryptyk* nie zawiera tak zwanych ornamentów poetyckich czy wtrętów myślowych. Forma utworu, jego kompozycja, metaforyka i symbolika przylegają ściśle do wznio-

---

[3] S. Weil, *Myśli*, wybór A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 32.

[4] M. Scheler, *Wolność, miłość, świętość. Pisma wybrane z filozofii religii*, przekł. G. Sowinski, przedm. A. Węgrzecki, Kraków 2004, s. 288.

[5] Zob. poprzedzające *Tryptyk* słowa kardynała F. Macharskiego.

[6] Ks. W. Słomka, *Medytuję więc jestem*, Łódź 1992, s. 39 i inne.

[7] Por. G. Marcel, *Tajemnica bytu*, tłum. M. Frankiewicz, przedm. K. Tarnowski, Kraków 1995, s. 150.

słego, biblijnego tematu. Jan Paweł II jest wierny jako poeta duchowi Ksiąg, źródłu jego poezji. Medytacja, jaką jest *Tryptyk*, oznacza skupienie skoncentrowane na świętym wymiarze życia, zwraca się zawsze ku Bogu, ma więc wiele z powagi uciszonej, głębokiej, a więc zawłaszczającej zupełnie duszę ludzką modlitwy. A taka modlitwa, wierzymy Simone Weil, „jest uwagą w stanie czystym"[8]. Oznacza to, że człowiek medytuje całym sobą, że cały się powierza swemu „Profesorowi zaświatów". Takie powierzenie się jest aktem afirmacji, który ma moc ontologiczną. A, jak twierdzi Gabriel Marcel, „wszelka ontologiaześrodkowuje się wokół aktu afirmacji"[9]. Bóg bowiem może być dany jako Absolutna Obecność tylko właśnie w akcie adoracji, w akcie afirmacji. W tej afirmacji i adoracji Boga i bytu bowiem tkwi istota przesłania sakralnego, czyli oczyszczonego. Takim przesłaniem afirmującym jest *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II jako poezja w swoim głębokim, religijnym znaczeniu czysta, bo odnosząca całe istnienie do biblijnego Początku i Kresu.

4.

Tryptyk rzymski Jana Pawła II ukazał się w szczególnym czasie. Jest to czas, jak twierdzą uczeni i myśliciele, w którym wyczerpał się logocentryczny, racjonalny model kultury[10]. Jest to czas, kiedy myśl ludzką opanowuje idea końca – końca filozofii, końca metafizyki, końca religii chrześcijańskiej, końca sztuki, końca cywilizacji Zachodu i także końca historii[11]. Współczesny triumf różnicy nad tożsamością, uwidaczniający się w radykalnym pluralizmie, czyli w wielości postaw i stylów życia, w zacieraniu granicy między dobrem a złem, w prawie zupełnym zeświecczeniu – jest konsekwencją odrzucenia przez współczesnego człowieka Zachodu metafizycznej sankcji, czyli potrzeby odnoszenia życia do wymiaru duchowego, do Boga[12]. Znany myśliciel francuski, Jacques Derrida, wyraził pesymistyczne przeświadczenie, że człowiekowi Zachodu pozostała ze wszystkiego tylko przeszłość, tylko jej widmo, które staramy się utrzymać przy życiu, by ostatecznie nie runąć w zupełny relatywizm i nicość[13], czyli w czas opadający w dół, a nie pnący się, jak w Piśmie Świętym, w górę. Przez współczesność została więc utracona nadzieja na jakiś scalający sens, wiara w to, że historia sama w sobie niesie taki sens. Zsekularyzowana kultura, pozbawiając człowieka eschatologicznej nadziei, spustoszyła go duchowo. Ta kultura, stwierdził Ojciec święty, „sprawia wrażenie »milczącej apostazji« człowieka sytego, który żyje jakby Bóg nie istniał"[14]. Jan Paweł II, podobnie jak i inni myśliciele chrześcijańscy, sądzi, że człowiek bez odniesienia swego życia do Boga, ograniczając życie tylko do tak zwanej ziemskiej nadziei, sam swoim wysiłkiem nie jest zdolny do zbudowania jakiegoś uniwersalnego sensu historii.

---

[8] Zob. S. Weil, *Myśli*, s. 150-151.

[9] G. Marcel, *Być i mieć*, s. 120.

[10] Zob. M. Kowalska, w: *Przewidywanie: wyzwanie czy klęska filozofii. Materiały konserwatorium „Kultura i przyszłość"*, Białystok 1998/1, s. 10.

[11] Zob. M. Kowalska, tamże, s. 6-15.

[12] Zob. na ten temat: A. Frossard, *36 dowodów na istnienie diabła*, tłum. Z. Ławrynowicz, Poznań 1988.

[13] Zob. M. Kowalska...

[14] Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Ecclesia in Europa. O Jezusie Chrystusie, który żyje w Kościele jako źródło nadziei dla Europy*, Kraków 2003, s. 15.

Jeżeli w potocznym, świeckim rozumieniu mianem apokalipsy określa się groźne wizje przyszłości, to znaczy, jak z powyższego wynika, że żyjemy w czasach apokaliptycznych. Literatura świecka, nie mając języka do opisu wielkich katastrof i spustoszeń duchowych, korzysta więc z obrazowania Apokalipsy Św. Jana i tym samym często wypacza jej eschatologiczny sens, odbiera człowiekowi eschatologiczną nadzieję.

Jan Pawel II wielokrotnie wypowiadał się na temat współczesności, miał głęboką świadomość jej duchowych chorób, „czasy, w jakich żyjemy – pisał w jednej ze swoich prac – i związane z nimi wyzwania to okres zagubienia. Tylu ludzi sprawia wrażenie, że są zdezorientowani, niepewni, pozbawieni nadziei... stan ducha wielu chrześcijan jest podobny..." Społeczność europejska „odczuwa skutki spustoszenia jakiego dawna i najnowsza historia dokonała w najgłębszych tkankach jej ludów, często rodząc rozczarowanie"[15]. Ojciec Święty z ubolewaniem konstatuje –

> utratę pamięci i dziedzictwa chrześcijańskiego, któremu towarzyszy (...) praktyczny agnostycyzm i obojętność religijna, wywołująca u wielu Europejczyków wrażenie, że żyją bez duchowego zaplecza, niczym spadkobiercy, którzy roztrwonili dziedzictwo pozostawione przez historię[16].

Ojciec Święty zwraca uwagę: „odnosimy wrażenie, że niewiara jest czymś naturalnym, podczas gdy wiara wymaga uwierzytelnienia społecznego"[17]. Europa współczesna jest stale kuszona przez wywodzącą się z oświecenia pokusę autonomii człowieka, pokusę „budowania miasta ludzi bez Boga czy wprost przeciw Niemu". Gdyby do tego doszło, to, według Jan Pawła II, „ludzka społeczność wcześniej czy później doznałaby ostatecznej klęski"[18].

Takiej zdechrystianizowanej Europie, spustoszonej duchowo, takiemu człowiekowi zagubionemu Ojciec Święty głosi Dobrą Nowinę. Jego znamienne w tym względzie wyznanie brzmi:

> Moim przewodnikiem w głoszeniu Europie Ewangelii nadziei będzie Księga Apokalipsy, „prorocze objawienie", które ukazuje wspólnocie wierzących ukryty, głęboki sens wydarzeń...[19]

5.

Tryptyk rzymski jest właśnie poetyckim głoszeniem „Ewangelii nadziei", odsłaniającym u k r y t y sens poprzez obrazy głęboko osadzone w Piśmie Świętym, a zwłaszcza w dwóch jego Księgach: *Księdze Rodzaju* i *Apokalipsie*. Wielokrotnie w *Tryptyku* powraca słowo obraz. Jego znaczenie w utworze wykracza daleko poza rozumienie estetyczne, a łączy się z najbardziej ukrytym, niewidzialnym porządkiem świata, głoszonym przez Słowo Samego Boga. Obraz, zmysł widzenia są w *Tryptyku* świadectwem tego Słowa. Dobrym wejściem w rozumienie i funkcję obrazu w *Tryptyku* może być pytanie Romana Guardiniego:

> Może obrazy są tym dla serca (*Gemüth*), czym idee dla poznania: pierwowzorami, a jednocześnie ostateczną treścią żywego wypełnienia; warunkami prawego życia, a jednocześnie namacalnym wynikiem życia uporządkowanego; środkiem opanowania nieustępliwych przeciwni-

[15] Tamże, s. 12.
[16] Tamże, s. 13.
[17] Tamże, s. 13.
[18] Tamże, s. 10.
[19] Tamże, s. 10.

ków życia: chaosu, zniszczenia i szaleństwa, oraz owocem tego opanowania. A może idee i obrazy nie są niczym innym jak jedną i tą samą rzeczywistością oglądaną z różnych stref istnienia, z wysoka lub od wewnątrz. Są one jak gdyby promieniowaniem Logosu, przez które On tworzy i rządzi wszystkim, co skończone – z wysoka przez jasność świadomości, od wewnątrz przez głębie życia.[20]

Kulturze wynoszącej *cogito*, myśl oderwaną od bytu, kulturze kartezjańskiej i kantowskiej Jan Paweł II przypomina obraz jako Słowo Boga, jako, mówiąc za Guardinim, promieniowanie Logosu, przez które On tworzy i rządzi wszystkim. Obraz właśnie jako promieniowanie Sensu spoza świata widzialnego. A wychwytywanie tego promieniowania, tych obrazów to domena religii i poezji, domena wielkich tajemnic metafizycznych, które współczesnej myśli oderwanej od bytu są niedostępne. Filozofie i uczeni dzisiejsi szczycą się „wiedzą obiektywną". A prawdziwy sens, ukryty wymiar bytu wytryska, „promieniuje" w akcie zdumienia, zachwytu, zdziwienia, to znaczy w momencie żywej, bezpośredniej relacji z bytem, „z obrazem". Kazimierz Wierzyński w wierszu zatytułowanym *Zaślepieni* wskazał odmienny stosunek do bytu uczonych i poetów:

By nie dziwić się, wiedzieć, na to są uczeni,
Nam wyjść z podziwu trudno, myśmy zaślepieni (...)
Dla nas wszystko jest żywe, chleb, wino i cuda (...)
Dla nas sens spoza sensu, zza śmierci i życia (...)
Oko znikąd nie widne, patrzące z ukrycia (...)
Wzrok, co biegnie na wylot, oświeca na przestrzał.[21]

Bohaterem tego wiersza jest nie tylko poeta, ale i Bóg, nazwany przez autora „Profesorem zaświatów", „Nauczycielem trudnym", który daje „przeczucie wieczne w sumiennej źrenicy". Wzrok, oko, patrzenie, widzenie poety jest darem Boga, powtórzeniem Jego Widzenia. „Bóg Widział" – to jeden z zasadniczych motywów *Tryptyku*. Poeta więc jest zawsze bliższy bytu, istoty życia, jest przez „sumienny wzrok", przez patrzenie z nim związany. Patrzenie nieodłączne jest od obrazu jako odblasku tego, co widział Bóg na Początku.

6.

W *Tryptyku rzymskim* Jana Pawła II słowo zdumienie należy do najważniejszych. To słowo powtarza się zwłaszcza w pierwszej części *Tryptyku*, zatytułowanej *Strumień*:

Potok się nie zdumiewa (...)
– lecz zdumiewa się człowiek!
Próg, który świat w nim przekracza,
jest progiem zdumienia (...)
Człowiek przemijał wraz z nimi
na fali zdumień. (s. 10)

Zdumienie jest przejściem, przekraczaniem, wzniesieniem się z poziomu natury na poziom Ducha. To przejście dokonuje się w człowieku. To jego wzniesienie jest swego rodzaju Objawieniem wewnętrznym, otrzymaniem Słowa. Zdumienie to

[20] R. Guardini, cyt. za G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, posł. A. Podsiad, Warszawa 1974, s. 249, podkr. moje – H. K.
[21] K. Wierzyński, *Poezje wybrane 1951–1964*, red. M. Dłuska, Kraków 1972, s. 10.

szczególne poruszenie duchowe człowieka, które ze swej istoty jest afirmacją ontologiczną. Każde zdumienie, „cała fala zdumień" wzbogaca więc człowieka w istnienie, w byt. Zdumienie w *Tryptyku* to jakby spojrzenie na byt od strony Boga, to otwarcie duchowych oczu, mające właśnie coś z Jego Widzenia z momentu, kiedy W i d z i a ł, że wszystko, co stworzył, było dobre i piękne. Widząc to, jakby potwierdzał, że T o j e s t. Ten dar widzenia otrzymał Adam, czyli my wszyscy, każdy człowiek, a zwłaszcza poeta.

W *Tryptyku* wielokrotnie źródłem zdumienia, patrzenia jest natura, a zwłaszcza właściwy dla niej rytm. Rytm to również bardzo istotne słowo i to nie tylko w I części zatytułowanej *Zdumienie*:

Zatoka lasu zstępuje
w r y t m i e górskich potoków
ten r y t m objawia mi Ciebie (...)
srebrzysta kaskada potoku,
który spada z góry r y t m i c z n i e (...)
i lasy milcząco zstępują w rytmie potoku. (s. 9-10)

Rytm w *Tryptyku* jest właśnie promieniowaniem, Objawieniem Boga, przejawem Jego stwórczej woli, pierwowzorem kosmicznego ładu. Ujrzyjmy słowo „rytm" poprzez wypowiedź Anny Kamieńskiej z jej *Notatnika*:

Jeśli gubimy r y t m, wtedy czas staje się nieprzerwaną linią, po której poruszamy się, nie mając nadziei, że gdzieś się w końcu urwie, i każda minuta, ponieważ nie zawiera już w sobie z a c z y n u w i e c z n o ś c i, staje się agonią bez końca.[22]

Zdumienie w *Tryptyku* jest doznaniem, zobaczeniem naturalnego rytmu jako właśnie przejawu, „zaczynu wieczności" w czasie. Czas Boski jest uporządkowany, rytmiczny. Człowiek, zdumiewając się, jakby zwracał się do natury, do świata z prośbą: zatrzymaj się – masz we mnie przystań, czyli, że jestem, ja człowiek, miejscem spotkania z Przedwiecznym Słowem, Progiem czasu i wieczności. Pierwszą część *Tryptyku* finalizuje trzykrotnie, a więc rytmicznie powtórzone słowo „sens", wzmocnione słowem „ma" oraz wykrzyknikiem:

„zatrzymaj się, to przemijanie ma sens"
„ma sens... ma sens... ma sens!" (s. 10)

Wymowę poetycką tego wersu potęguje umieszczony po każdym „ma sens" trzykropek, niedopowiedzenie, które sprawia jakby otwarcie sensu w stronę niezgłębionej Tajemnicy. Rytmika tego wersu oddaje jakby rytm Kosmosu. Trójka jest przecież liczbą Boską, szczególnie harmonijną i rytmiczną, co potwierdza zarówno muzyka, jak i poezja.

7.

Utwór Jana Pawła II związany jest jednością zasadniczego tematu, który wyznaczają dwie księgi biblijne, powtórzmy jeszcze raz: *Księga Rodzaju* i *Księga Apokalipsy*. Do tej drugiej księgi Autor nawiązuje jednym z tytułów:

Spełnienie – *Apokalipsis* (s. 23)

---

[22] A. Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1988, s. 111, podkr. Autorki.

W słowie spełnienie zawiera się więc istota Apokalipsy, istota Kresu. Słowo „spełnienie" przywołuje całą wiązkę słów źródłowo z nim związanych, a więc: pełnia, wypełnienie, wypełniło się, dokonało się, pełnia czasu. Pełnia, czyli Boska rekapitulacja czasu, zatarcie jego linearności, urwanie czasu, jego zatrzymanie się. Czas z linearnego wymiaru wznosi się do czasu pionowego, jako wypełnionego właśnie Nim, czyli Chrystusem, który „jest Pierwszy i Ostatni, w Nim cała historia znajduje swój początek, sens, kierunek: wypełnienie"[23]. On „przybywa jako eschatologiczny żniwiarz na końcu czasów, aby wszystkiego dokonać"[24].

Osobiste fascynacje Jana Pawła II freskami Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej były bezpośrednim źródłem inspiracji do napisania *Tryptyku rzymskiego.* Swoją wielkością i mocą wyrazu wielokrotnie to dzieło sztuki zdumiewało Ojca Świętego. Obcowanie z freskami sykstyńskimi wzbudzało Jego głęboką refleksję nad ostatecznymi sprawami człowieka. Autor kilkakrotnie w *Tryptyku* powtarza, że jest to „tajemnica zakryta od założenia świata, tajemnica dawniejsza niż świat".

W odsłanianiu tej wielkiej metafizycznej tajemnicy uczestniczy poezja, sztuka. To ważne, bardzo zauważalne przesłanie *Tryptyku,* co potwierdza także *List do artystów,* a więc do „tych, którzy – jak pisze w nim Ojciec Święty – z pasją i poświęceniem poszukują nowych »epifanii« piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej"[25]. Znamienne jest pierwsze zdanie tego *Listu*:

> Nikt nie potrafi zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów pathos, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich rąk. Nieskończenie wiele razy odblask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach (...), gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form (...), dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, Jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział.[26]

Artysta jest więc najwyraźniejszym obrazem podobieństwa do Boskiego Artysty. W „twórczości artystycznej", mówi Ojciec Święty, człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako „obraz Boży", „Boski Artysta (...) użycza mu iskry swej transcendentnej mądrości i powołuje do udziału w swej stwórczej mocy"[27].

Jak przez Abrahama Bóg pragnął odsłonić Tajemnicę Ofiary Chrystusowej, tak przez wielkiego artystę, Michała Anioła, czyli przez sztukę objawił, czym jest Początek, a także Kres. Obraz Michała Anioła ma więc moc najbliższą Objawieniu. Jest widzialnym znakiem Niewidzialnego:

> Kres jest tak niewidzialny, jak początek
> Wszechświat wyłonił się ze Słowa i do Słowa też powraca.
> W samym centrum Sykstyny artysta ten niewidzialny kres wyraził
> w widzialnym dramacie Sądu –
> I ten niewidzialny kres stał się widzialny jakby szczyt przejrzystości. (s. 23)

„Szczyt przejrzystości" sugeruje, że jest ona stopniowalna, Kres to szczyt, to pełnia tej przejrzystości. W *Tryptyku* sens Kresu wyraża więc obok słowa Spełnie-

[23] J. Paweł II, *Ahortacja apostolska...,* s. 11.
[24] Tamże, s. 12.
[25] J. Paweł II, *List do artystów,* Wrocław 2005, strona tytułowa, podkr. moje – H. K.
[26] Tamże, s. 3.
[27] Tamże, s. 5, podkr. moje – H. K.

nie także słowo przejrzystość – jako najwyższy atrybut Boskiego Bytu, jako istota Boskiej ontologii:

On – pierwszy Widzący –
Widział, odnajdywał we wszystkim jakiś ślad swej Istoty, swej pełni –
Widział: *Omnia nada et aperta sunt ante oculis Eius* –
(Wszystko odkryte
I odsłonięte jest przed Jego oczami)
Nagie i przejrzyste–
Prawdziwe, dobre i piękne – (s. 15)

Na Początku była więc najwyższą wartością bytu, jego Boskim atrybutem przejrzystość. Przejrzystość będzie też istotą Kresu:

Ostateczna przejrzystość i światło.
Przejrzystość dziejów
Przejrzystość sumień – (s. 27)

To, co w czasie, w historii ziemskiej jest ciemne, zakryte, zmącone, u Kresu, w planie wieczności zostanie rozjaśnione, stanie się świetliste, odsłonięte – przezroczyste, przejrzyste. Św. Paweł w *Pierwszym liście do Koryntian,* we wspaniałym *Hymnie o miłości* pisał:

Po części bowiem tylko poznajemy
i po części prorokujemy.
Gdy zaś przyjdzie to, co doskonałe,
zniknie to, co jest tylko częściowe (...).
Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno,
wtedy zaś (zobaczymy) twarzą w twarz.
Teraz poznaję po części,
wtedy zaś poznam tak, jak zostałem poznany[28].

Zostałem poznany przez Boga, czyli poznany w stopniu doskonałym. Św. Paweł ma na myśli przejrzystość, bowiem chodzi mu o doskonałe widzenie, zobaczenie „twarzą w twarz", zobaczenie Boga, Jego Światła, bez odbicia, bez zwierciadła, ale jasno, przejrzyście. W *Tryptyku rzymskim* Jan Paweł II powtórzył Pawłowe „twarzą w twarz" w części 4. zatytułowanej *Sąd*:

To, co we mnie niezniszczalne,
teraz staje twarzą w twarz z Tym, który Jest!

W Kaplicy Sykstyńskiej artysta umieścił Sąd.
W tym wnętrzu Sąd dominuje nad wszystkim.
Oto kres niewidzialny stał się tutaj przejmująco widzialny.
Kres i zarazem szczyt przejrzystości –
Taka jest droga pokoleń. (s. 24)

To właśnie jest istota, Boski sens Apokalipsy, Kresu, jako szczytu przejrzystości. Mówimy, że zło jest nieprzejrzyste. Dobro, Piękno, Prawda są więc przejrzyste, są szczytem przejrzystości, czyli można ten szczyt rozumieć jako niepo-

[28] Św. Paweł, *Pierwszy List do Koryntian* (13, 9-12), Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. III poprawione, Poznań – Warszawa 1980.

kalaną jakość Prawdy, niepokalaność Dobra, niepokalaność Piękna. To jest właśnie p r z e j r z y s t o ś ć K r e s u, czyste Światło niepokalane przez cień. Chrystus w modlitwach nazywany jest Światłem, które nie zna zmierzchu. Przejrzystość jest określona w *Tryptyku* jako o s t a t e c z n a. Oto Sens Kresu. Istota Boskiej Pełni. To jest punkt Omega, szczyt finalny. Wieczność jako taka, rozjaśniająca to, co w człowieku niezniszczalne, człowiek więc niecały umiera:

Non omnis moriar –
To co we mnie niezniszczalne,
Teraz staje twarzą w twarz z Tym, który Jest!
Tak zaludniła się ściana centralna sykstyńskiej polichromii. (s. 24)

Poeta-mistyk uwydatnia tę Prawdę wykrzyknikiem. Przejrzystość to Boskie transcendentalia: Prawda, Dobro i Piękno jako ostateczna doskonałość Bytu, która była na Początku i będzie u Kresu. A więc to, co do bytu nas wiąże, przyciąga. Przejrzystość w sensie biblijnym to ostateczny, eschatologiczny sen życia, sens drogi do Kresu.

Przejrzystość w sposób naturalny przywołuje słowo c z y s t o ś ć. Na Górze Błogosławieństw Chrystus odsłania istotę tego daru Ducha Świętego:

Błogosławieni c z y s t e g o s e r c a, albowiem oni B o g a o g l ą d a ć b ę d ą[29].

Będą widzieć Boga twarzą w twarz, jak widzieli Go, o czym przypomina *Tryptyk*, Adam i Ewa w raju, bo byli czyści. Powagę, wagę eschatologiczną czystości Jan Paweł II eksponuje, przytaczając w swoim utworze zdanie, które codziennie czytał w języku łacińskim, wchodząc w bramę wadowickiego gimnazjum. Oto jego polskie tłumaczenie:

To, co czyste, podoba się niebianom;
Przychodźcie czysto odziani i czystymi
Rękami czerpcie źródlaną wodę.

Jan Paweł II w *Tryptyku rzymskim* kilkakrotnie powtarza, akcentuje Prawdę biblijną, że Bóg stworzył człowieka na Swój obraz i podobieństwo. A to oznacza, że p r z e j r z y s t o ś ć, c z y s t o ś ć jest największym darem Boga, największym do Niego podobieństwem człowieka. Człowiek czysty, taka jest intencja *Tryptyku*, to człowiek widzący, tak jak B ó g W i d z i a ł. Czyli, co podkreśla autor w części zatytułowanej *Sąd*, Czyści są błogosławionymi.

W momencie ostatecznym, u Kresu drogi człowiek zostanie zobaczony w „całej Prawdzie", czyli jako błogosławiony albo jako przeklęty:

Pójdźcie błogosławieni... idźcie przeklęci... (s. 23)

Granica wyrazista, Dobro od zła oddzielone. Autor kolejny raz używa niedopowiedzenia, bo Tajemnicą jest Boży, Chrystusowy wybór podczas Sądu. Tajemnica jednak rozjaśniona, bo następuje Boskie wytyczenie granicy Dobra i Zła, Prawdy i Kłamstwa, Piękna oraz Brzydoty moralnej. To Boskie rozgraniczenie, Boskie wartościowanie jest obecne już w historii, w dziejach, w sumieniu człowieka.

W *Tryptyku* strażniczką tej Boskiej przejrzystości jest sztuka, która podobnie jak natura budzi z d u m i e n i e. Michał Anioł jako twórca polichromii Sykstyńskiej budzi z d z i w i e n i e:

[29] *Kazanie na górze* (5, 8), tamże, podkr. moje – H. K.

Wchodzimy, żeby odczytywać,
od zdziwienia idąc ku zdziwieniu. (s. 17)

Tryptyk rzymski Jana Pawła II jest niezwykłym wyniesieniem sztuki, przyznaniem jej mocy odsłonięcia ukrytego sensu Księgi Rodzaju, która „czekała na obraz":

Tu, w tej kaplicy, wypisał ją Michał Anioł
nie słowem, ale bogactwem
spiętrzonych kolorów. (s. 17)

Kolor to obraz, kolor, co podkreślali romantycy, jest bliższy istoty bytu niż słowo, które człowiek różnie interpretuje. Bóg widział kolory stworzonego przez Siebie bytu. On „Pierwszy Widzący" podarował swoje Widzenie artyście, Michałowi Aniołowi, który dlatego mógł dać tak wspaniałe świadectwo. Bóg przyszedł do Artysty, jak kiedyś do Abrahama, obdarował go wewnętrznym Objawieniem, wizją, jaką obdarowuje zwłaszcza wielkich mistyków. Wizja malarska Michała Anioła to obraz wyrażający Sens Początku i Kresu. Z tej wizji, z tych ścian Kaplicy Sykstyńskiej przemawia biblijny Początek, lecz według Jana Pawła II:

A chyba potężniej jeszcze p r z e m a w i a K r e s.
Tak, potężniej jeszcze przemawia Sąd.
Sąd, ostateczny Sąd. (s. 17)

Ostatni wers kojarzy się z mocnym, potężnym akordem muzycznym, finalizującym dzieło, w tym wypadku dzieło Stworzenia. Watykańska Kaplica Sykstyńska była spełnieniem oczekiwania Księgi na obraz, z którego:

Choć tu spada na twój wzrok wędrowcze
wizja ostatecznego Sądu. (s. 18)

Niewidzialny Kres „przenika nas z tych ścian", ale przede wszystkim przenika Prawda, że:

Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz,
Na obraz Boży go stworzył.

Ten obraz Boży musi stać się u Kresu i obrazem człowieka, jego Boską przejrzystością. I tę przejrzystość, tę Boską miarę istnienia zawartą w księgach biblijnych – w *Księdze Rodzaju* i *Apokalipsie* ma na myśli Ojciec Święty, gdy kieruje do Boga cudownie czystą prośbę w I części *Tryptyku*:

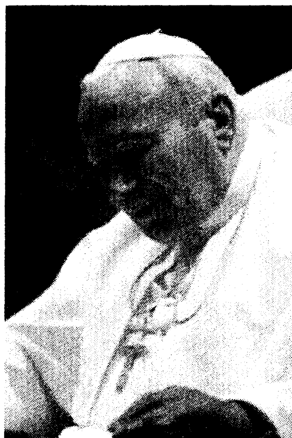
Pozwól mi wargi umoczyć
w źródlanej wodzie
odczuć świeżość,
ożywczą świeżość. (s. 11)

Powtórzenie w tak istotnym miejscu tekstu znów kojarzy mi się z akcentem muzycznym. Źródlana woda, a więc woda świeża, czysta, nieskalana przywołana została przez Autora jako symbol Pisma Świętego, które przedkłada On współczesności błądzącej, gubiącej Boski kierunek życia.

Dzięki takim arcydziełom jak freski w Kaplicy Sykstyńskiej nie wyczerpuje się mimo wszystko ludzka fascynacja Tajemnicą metafizyczną, jakiej daje właśnie świadectwo wielka sztuka, uzyskująca dzięki Boskiemu natchnieniu rangę Objawienia. Każda autentyczna inspiracja, jak stwierdza Jan Paweł II, wykracza bowiem poza to,

co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość „stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę, tajemnicę Początku i Kresu”.

Jan Paweł II stworzył *Tryptyk rzymski* jako człowiek, który nosił w swoim sercu cześć dla Boskich transcendentaliów – Prawdy, Dobra i Piękna. Jego medytacje są swoistym, ludzkim powtórzeniem-objawieniem w poezji krystalicznie czystej tego, co czynił Pierwszy Widzący. Ojciec Święty zawsze, nieustannie afirmował to, co stworzone przez Tego, w którym „żyjemy, poruszamy się i jesteśmy”.





Paul Claudel

Marcin Lul
(Białystok)

APOKALIPSA I ZBAWIENIE. RELACJE INTERPERSONALNE W DRAMACIE *PODZIAŁ POŁUDNIA* PAULA CLAUDELA

W preyentowanzm szkicu chciałbym zarysować projekt odbioru dramatu jako tekstu otwartego, koncentrując się na jego strukturze znaczeniowej. Projekt ten nie jest gotową propozycją, ale stanowi próbę przyjęcia pewnej postawy badawczej wobec dramatu Claudela. Mam na uwadze bardziej postawę niż metodę postępowania. Metodologia pełni tu jedynie rolę pomocniczą, wspiera interpretację na jej poszczególnych etapach, natomiast nie może udźwignąć istoty obcowania z dziełem o tak misternej i delikatnej strukturze. Wszelka metoda zakłada poznanie znaczenia tekstu przy użyciu pewnej strategii lub procedury obmyślanej przez badacza i ograniczonej do przestrzeni tekstowej. Natomiast to, co określiłem jako przyjęcie postawy, nie wyklucza oczywiście zaangażowania metodologicznego, niemniej jednak, zmierzając do zrozumienia sensu dzieła, już na wstępie inaczej niż metoda – wymaga jednocześnie wyjścia poza to dzieło. Ściślej mówiąc, owego sensu nie należy utożsamiać ani z intencją tekstu, ani z intencją autora. Rozumienie jest darem, który przychodzi gdzieś „z zewnątrz", spoza tekstu. W takim ujęciu tekst pełni rolę medium dla rzeczywistości transcendentnej względem niego i objawianej w nim. Również twórca, nawet jeśli utożsamia się wewnętrznie z treścią przekazu, niczego nie mówi od siebie[1].

1. Wiara-dialog-rozumienie

Takie spojrzenie na dramat wiele zawdzięcza hermeneutyce Paula Ricoeura, którą Irena Sławińska wprowadziła w obręb zainteresowań dramatem sakralnym – a za taki jest powszechnie uznawany dramat Claudela[2]. U Ricoeura *de facto* mamy do czynienia ze swego rodzaju przymierzem hermeneutyki słowa i obrazu z teologią i sakralnością w szerokim znaczeniu. Zaproponowane przez niego koło hermeneutyczne łączy proces rozumienia sensu z aktem wiary. Oba elementy wzajemnie się implikują. Jedno i drugie wkracza w dziedzinę sensu przekazywanego w materii słowa/obrazu, ale zarazem znajdującego się w sferze „poza", czyli w transcendentnym wymiarze *sacrum*.

Wedle trafnych spostrzeżeń Wojciecha Kaczmarka, *sacrum* to „siła dynamizująca całą rzeczywistość tekstu literackiego", niesprowadzalna do inwentarza tematów

---

[1] Warto o tym pamiętać zwłaszcza przy Claudelu. *Podział Południa* został uznany za jego najbardziej autobiograficzny dramat. Nawiasem mówiąc, do takiej opinii przyczynił się głos samego autora.

[2] Zob. I. Sławińska, *Gest i słowo w perspektywie antropologicznej*, w: *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 138-139.

i motywów sakralnych[3]. W koncepcji Ricoeura nośnikiem *sacrum* jest przede wszystkim słowo, czyli reprezentacja bytu. Już na poziomie wyrażenia czy zdania te słowa łączą się w dynamiczne struktury obrazowe, pełne wewnętrznego napięcia konstrukcje semantyczne – i jako takie wskazują intencjonalnie podstawową relację. Tę relację można określić jako źródłowe otwarcie na byt, na Tajemnicę, na Transcendencję. Zasadą interpretacji, a nawet więcej: jej źródłem staje się u Ricoeura metafora i język symbolu, dane nam nie w funkcji konwencjonalno-retorycznej, ale – by tak powiedzieć: metafora oraz symbol obecne w swojej absolutnie wieloznacznej istocie i absolutnie nieredukowalnej postaci. Takie, jakimi przemawia do nas byt. Człowiek, wsłuchując się milcząco w mowę Słowa-Logosu, zarazem wchodzi z Nim w dialog. Ludzkie słowo jest odpowiedzią o doniosłych konsekwencjach: „Chroniąc to, co zostało raz otwarte, wyraz daje stającym się rzeczom to, czym są one zaiste; dzięki mowie przenikają one do obszaru otwarcia, do obszaru objawienia, za który człowiek ponosi odpowiedzialność, odpowiedzialność mówiącego osobnika"[4]. W przekładzie na język dramatu proces ten oznaczałby nieustanną konfrontację wypowiadanych kwestii z jakimś stałym i nieskończonym punktem odniesienia. Nie zawsze musi być on tematem aktualnie wyrażanym w słowie zewnętrznym, ale w porządku znaczeń dzieła/tekstu pełni niezmiennie rolę decydującego źródła sensu. Jest matrycą, Księgą. Droga do jej odczytania przybiera natomiast formę akcji dramatycznej, skierowanej ku nieznanej przyszłości. Eschatologia, bo tak tę przyszłość określa język religii, będzie w świetle teologii Słowa – ostatecznym dopełnieniem – „omegą" sensu.

W dramacie Claudela szczególnie ważne i niedowolne wydaje się sprzężenie sakralności z poetyckością. Innymi słowy: problematyka sakralna znajduje swój najbardziej adekwatny wyraz w bardzo sugestywnym języku poetyckiej metafory i poetyckiego symbolu[5]. Droga do *sacrum* jest tu bardzo zawikłana, nie od razu czytelna, prowadzi przede wszystkim przez miłość ziemską, zbrukaną grzechem i nieczystym pożądaniem. Również symboliczny kształt tej drogi będzie odzwierciedlał jej wewnętrzne skomplikowanie oraz – by tak rzec: meandryczność. W trzech aktach dramatu zostały wyznaczone jej trzy kolejne etapy. Odpowiada im trzykrotna zmiana miejsca akcji: ocean (akt I), cmentarz (akt II) i wnętrze zrujnowanego domu chińskiego z czasów kolonialnych, które w kulminacyjnym momencie wizji wyobraźniowej urasta do rangi świątyni (akt III). W *Podziale Południa* komunikacja interpersonalna odbywa się w przestrzeni na pierwszy rzut oka bardzo zróżnicowanej, ale też pod pewnymi względami jednorodnej – niemal archetypowej. Wspólnym mianownikiem owych „topograficznych" przekształceń, ich cechą *constans* są sakralne konotacje elementów wypełniających te obszary: woda-słońce-ziemia-księżyc-ogień. Łączą się one w splocie wzajemnych konfiguracji na poziomie metafory i symbolu. Ta właściwość poetyki – obrazowanie za pomocą żywiołów – zbiega się z tendencją do metafo-

[3] W. Kaczmarek, *O badaniu sacrum w dramacie. Na przykładzie Paula Claudela*, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowa, Lublin 1988, s. 316. Autor tej pracy, rozpatrując sformułowane w tytule zagadnienie, również sięga do pism Paula Ricoeura.

[4] P. Ricoeur, *Przyczynek do teologii Słowa*, przeł. S. Cichowicz, w: *Egzystencja i hermeneutyka*, wybór, opr. i wprowadzenie S. Cichowicza, Warszawa 1985, s. 353. Filozof przytacza na potwierdzenie swoich wywodów znaną myśl Heideggera: człowiek mówiący „bierze byt w ochronę".

[5] Semantyczne funkcje metafory w dialogu dramatycznym na przykładzie Norwida omawia Irena Sławińska w ciekawym szkicu *Metafora w dramacie,* w: *Odczytywanie dramatu*, dz. cyt., s. 176-194.

rycznego ujęcia ciągu relacji: ja – moje życie – drugi człowiek – Bóg. Obraz poetycki w takim układzie znaczeń jest nie tylko określeniem przestrzeni w jej obiektywnym kształcie, ale również zmierza do zawładnięcia wyobraźnią bohaterów, by w końcu stać się spoiwem dialogu, to znaczy najważniejszym sposobem porozumiewania się, dochodzenia do prawdy ostatecznej, tłumaczącej owe podstawowe relacje.

Z punktu widzenia ekonomii mówienia metafora zdecydowanie nie ułatwia werbalnego kontaktu, ale wnosi do rozmowy nadmiar informacji, sprawia, że trafia ona do adresata niejako okrężnie. Nie na tym jednak polega jej rola u Claudela. Stawką dialogu, który toczy się między Yse i Mesą (parą głównych bohaterów) nie jest wcale przekaz informacji służący uzgodnieniu racji czy stanowisk. Metafora odsuwa na dalszy plan pragmatyczne funkcje wypowiedzi, natomiast sama staje się sposobem istnienia, w centrum zainteresowania i wspólnej uwagi rozmówców stawia problem ustanawiania relacji. Chodzi tu o bycie-dla-innego, o bezinteresowny dar z siebie. To, co najważniejsze – niewypowiedziane wprost lub niedopowiedziane do końca – ukrywa się niejako w strukturze metafory, domaga się wyobraźniowej konkretyzacji. Język symboliczny apeluje do jakiegoś „wspólnego obszaru" rozumienia, a co za tym idzie: daje mówiącym szansę prawdziwej mediacji. Jest doskonałym narzędziem poznania drugiego człowieka. Doskonałym, ale i wieloznacznym. Ta wieloznaczność pełni wiele funkcji w dramacie Claudela. Dla tematu niniejszych rozważań szczególnie istotny wydaje się sposób, w jaki polisemia symbolu wiąże się w *Podziale Południa* z odkrywaniem bogactwa znaczeń (związków, zależności) we wspólnym wysiłku wyobraźni oraz we wspólnym ukierunkowaniu uczuć. W akcie II „zwierzęca" metaforyka grzesznej rozkoszy dwóch ciał jest integralną częścią samego miłosnego zbliżenia Mesy i Yse. Imaginacja podsuwa kochankom monstrualnie wyolbrzymione obrazy zamętu żywiołów, za którymi kryje się gorączka gwałtownych uczuć i emocji:

MESA: Nie bądź już dla mnie obcą!
Właśnie czytam w twoich oczach i przejmuje mnie grozą to głośne wołanie pełne paniki!
Zza twoich oczu, które na mnie patrzą, ten wielki czarny płomień duszy, która cała pali się jak miasto pożerane ogniem!
Czy czujesz teraz wyraźnie w twojej piersi śmierć miłości i ogień wzniecony przez serce, które rozgorzało.
Oto w moich ramionach dusza, która jest innej płci, a ja jestem twoim samcem.
I w porywie namiętności czuję pode mną ciebie, która wyrzekasz się, a we mnie głęboki wstrząs
Tworzenia, jak Ziemia,
Gdy z pianą na ustach wytwarzała rzecz jałową i w straszliwym skurczu wyrzucała z siebie swą substancję i fałdy gór jakby z ciasta!
I oto dzieli się moje serce, i ty jesteś
Yse, i monstrualnie zwracam się ku tobie, i ty jesteś Yse!
I wszystko jest mi obojętne, i ty mnie kochasz, i ja jestem najsilniejszy!
YSE: Jestem smutna, Meso. Jestem smutna, jestem wypełniona,
Wypełniona miłością. Jestem smutna, jestem szczęśliwa.
Ach, jestem na dobre zwyciężona, a ty nie myśl, że pozwolę ci odejść i że cię wypuszczę z moich pięknych rąk!
A zresztą minęła chwila, kiedy można było cokolwiek powstrzymać, o jakże czuję się kobietą w twoich ramionach,
I wstydzę się, i jestem szczęśliwa.
I czasem patrząc na twoją twarz, na mojej twarzy
Czuję jakby nagły wstyd i płomień,

A czasem jakby potok i wybuch
Pogardy dla wszystkiego i uniesienie oślepiającej radości,
Ponieważ cię mam i należysz do mnie, i mam go, i wcale się nie wstydzę! (s. 52)[6]

Ten obszerny cytat mieści w sobie erupcję drapieżnej metaforyki i – paradoksalnie – właśnie ta drapieżność wyzwala najbardziej ludzkie doznania w psychice bohaterów. Skalą „samczej" agresji mierzona jest siła ich niepohamowanego uczucia, a im potężniejsza siła, tym większa świadomość głodu wzajemnej i w dodatku zakazanej pod groźbą cudzołóstwa miłości (Yse była żoną De Ciza). Aczkolwiek przeżycia kochanków wprowadzają ich w wymiar ontycznej śmierci[7] i ściągają na nich groźbę wiecznej kary, to jednak w swoich przejawach pełnych „zwierzęcej" ekspresywności – są niesłychanie dynamiczne. Amplituda tych przeżyć jest bardzo wysoka: smutek przeplata się ze szczęściem, wstyd i ból z bezgraniczną radością. Ten wstrząs jest chwilowym oszołomieniem, które jednak odciska na sercu niezatarty ślad. Dokonuje się w nim bowiem zawłaszczenie jednej osoby przez drugą. „Wypełnienie miłością" oznacza w języku Yse absolutną wyłączność związku ustanawianego w pogardzie dla reszty świata. – To, co łączy nas ze sobą, jest tym, co nas dzieli od innych. Biorę od ciebie to, co do mnie należy. – Ta przewrotna logika uczuć unicestwia się sama, prowadzi do zbrodni i śmierci, polega na odwróceniu prawdziwych relacji. Wkrótce przekształci się ona w dramat zdrady i wiarołomstwa. Mesa opuści kobietę noszącą w swoim łonie jego dziecko. Yse zwiąże się z Amalrykiem. W ten sposób w miejsce pierwszego wstrząsu miłości pojawi się poczucie krzywdy i niespełnionej nadziei.

Metaforycznie ujęta ekspresywność dialogu miłosnego wnosi do wypowiedzi element szczególnego napięcia. Intymność musi zostać wyrażona w taki właśnie sposób, nie może pozostać tylko w sferze intencji. Dialog jako próba porozumienia, nawiązania intymnego kontaktu z drugim staje się – nazwijmy to z braku lepszego określenia niezbyt precyzyjnie – dialogiem metaforycznym albo nacechowanym metaforycznie. To, co ucieleśnione w obrazie poetyckim, odsyła ku rzeczywistości pozatekstowej, a konkretnie do problemu ustanawiania relacji.

U Claudela obowiązuje zasada syntetycznego zwielokrotnienia znaczeń w misternie wymodelowanej strukturze wyobraźniowej. Dobór elementów obrazowych na pewno nie jest dziełem przypadku. Kierunek przepływu znaczeń metaforycznych w *Podziale Południa* – od zagubienia na bezdrożach egzystencji (akt I) aż po odkrywanie jej prawdziwego sensu (akt III) – stanowi sugestię wewnętrznego otwarcia na drugiego, a ostatecznie (w zakończeniu utworu) prowadzi w stronę medytacji, przybiera formę modlitwy, w której przewodniczką jest wyobraźnia. Parze bohaterów – Mesie i Ysé – w ostatnim akcie dramatu odsłania się paradoksalna, „imaginacyjna" logika ich związku w ustanowionych na nowo relacjach: ja – drugi człowiek – Bóg:

[6] P. Claudel, *Podział Południa*, przeł. M. Falska, w: *Wybór dramatów*, wybór, opr. i wstęp H. Sawecka, Lublin 1998. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytowane fragmenty utworu. W nawiasach będę podawał numery stron. Tłumaczenie tekstu na podstawie wydania: *Partage de Midi (première version)*, w: P. Claudel, *Théâtre*, t. 1, edition revue et augmentée, textes et notices par J. Madaule et J. Petit, Paris 1967 [1971]. Utwór ten znany jest w Polsce pod tytułem *Punkt przecięcia*.

[7] O tym wymiarze zakazanej miłości w *Podziale Południa* zob. W. Kaczmarek, *Z „cienia śmierci" w światło Boże*, w: *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989, s. 79-81.

YSE: [...] Ale teraz widzę wszystko i wszystko we mnie jest widzialne, i tylko miłość jest między nami.

Czyści i nadzy, czyniąc się nawzajem życiem, we wzajemnym przenikaniu
Niewypowiedzianym, w rozkoszy małżeńskiej odmienności, mężczyzna i kobieta jak dwa wielkie uduchowione zwierzęta,
Życie tego wzajemnego pulsowania w nas ducha-oka,
Serce z serca pod sercem w nas, które tworzy ciało i ducha, i włosy, i ramiona, które obejmują,
I postrzeganie, i czucie – i usta na twoich ustach!
[...]

MESA: Teraz ty mnie pouczasz, a ja słucham.
Ile teraz jeszcze czasu, o kobieto, powiedz mi o owocu winnego krzewu, trzeba abym pił cię na nowo w Królestwie Bożym? (s. 74)

Niezwykła śmiałość w łączeniu zmysłowo namacalnych kształtów z symboliką ducha i niematerialnego przenikania na podobieństwo eucharystycznej przemiany – to, można by powiedzieć – zbyt wiele naraz. Biblijne nawiązania są wręcz szokujące, jeśli się zważy wagę metaforycznego utożsamienia związku mężczyzny i kobiety z piciem winnego krzewu, czyli z niebiańską ucztą Zbawiciela. Czy doprawdy mowa tu o jakiejś przyszłej transsubstancjalnej metamorfozie dwóch dusz, które już teraz ożywione są wspólną nadzieją miłosnego zespolenia w jednym ciele i jednym duchu? Dwoistość zmierza tu wyraźnie do widzialnej jedności. We „wzajemnym pulsowaniu w nas ducha-oka" objawia się nowy porządek totalnego przeistoczenia. „Serce z serca pod sercem w nas" z dwojga czyni jedno, ale w tym jednym wydobyte zostało to, co różni. Bez tej odmienności nie byłoby ani nowego życia, ani zjednoczenia. W istocie nowy porządek jest dziełem Kogoś Innego w nas. Ten Ktoś zaczyna krążyć w arteriach naszych żył jak wino przemienione w krew i przemawia do nas pulsującym rytmem nadprzyrodzonego Życia. W ten sposób czyni nas swoim ciałem. Od tego momentu jesteśmy nowym stworzeniem, żyjącym przez ducha. Dzieje się tak dlatego, ponieważ, jak mówi Claudel, „ponad ciałem jest ciało wyższe – jest serce, które także jest ciałem, to serce, które nas stworzyło i które wie więcej od nas. Bóg włożył je w naszą pierś jedynie po to, by znaleźć swoje echo w czyjejś piersi"[8] i – dodajmy: w rytmie wzajemnego pulsowania z piersi do piersi. Wyobraźnia tłumaczy paradoksalną naturę relacji: mężczyzna-kobieta, zapowiadając totalną unię ciał i dusz, unię opartą na „wzajemnym pulsowaniu ducha-oka".

2. Przestrzenie mediacji

Dialog w *Podziale Południa* rozwija się na dwóch płaszczyznach jednocześnie. Pierwsza z nich tworzy jakby „powierzchniową warstwę" dialogu i jest związana z zewnętrznie określoną sytuacją rozmowy co najmniej dwóch osób przebywających w tym samym miejscu i w podobnych okolicznościach. Natomiast drugi porządek wprawdzie

[8] Cyt. za: W. Kaczmarek, *Z „cienia śmierci" w światło Boże*, dz. cyt., s. 67. Autor słusznie łączy tę myśl Claudela z następującym odczytaniem relacji ja – inny: „Miłość [ukryta w sercu – M.L.] jest bowiem wezwaniem i powołaniem bez względu na to, czy ma możliwość spełnienia się. To Mesa w obliczu Boga jest małżonkiem Ysé. Ale ta miłość jest również śmiercią, bo zostaje przywłaszczona przez nich" (tamże, s. 67). Przytoczony i skomentowany przeze mnie fragment aktu trzeciego jest symbolicznym przedstawieniem tego „sakramentu" niespełnionej miłości, o którym pisze Kaczmarek. Do tych kwestii wypadnie jeszcze powrócić w kontekście ofiary Krzyża.

nie musi odbiegać wyraźnie od linii naturalnej wymiany zdań, niemniej jednak należy całkowicie do planu metaforycznego. W dramacie Claudela żywioł zwyczajnej kolokwialności uzyskuje głębszą perspektywę dzięki swojemu zespoleniu z żywiołem wyobraźni. Nawet z pozoru trywialne epitety czy porównania nabierać mogą szczególnego sensu w kontekście myślenia i mówienia językiem metafory czy symbolu. Już przecież zewnętrzne ramy każdego dialogu wpisane zostały w strukturę wielkiej metafory.

W akcie pierwszym rozmowa bohaterów toczy się na statku podczas żeglugi po bezkresnym Oceanie Indyjskim. Podróż morska otwiera nieskończoną przestrzeń, a zarazem nieskończony krąg asocjacji. Linia styku nieba z wodą i równoległy do niej tor wodny płynącego okrętu nabierają cech metaforycznych – i to do tego stopnia, że oddziałując na wyobraźnię bohaterów wyznaczają jej zdawałoby się nieskończony horyzont. Jednak ta nieskończoność kojarzy się bardziej ze spętaniem niż wyzwoleniem. Przestrzeń otwarta w tym kontekście jest odczuwana jako pułapka egzystencji, miejsce niczyje, obce bohaterom. Tę obsesję najdobitniej wyraża Yse:

YSE: Mimo wszystko to dziwne!
Ptaki i ryby
Mają jakieś miejsce, by założyć swój dom, jakiś żywopłot, jakąś dziurę w pniu wierzby.
Ale nas czworo nie umiało sobie znaleźć żadnego miejsca.
I oto kołyszemy się na tym pokładzie statku, otoczeni absurdalnym morzem. (s. 24)

Monotonne dryfowanie statku to w odczuciu Yse ruch pozorny, prowadzący donikąd. Wyobraźnia Yse nie wychodzi wcale poza granice widzialnego świata, jest na stałe przykuta do przygnębiającego widoku morza – martwej pustyni – pustki – beznadziejności – nudy. Również Mesa swoją sytuację określa podobnie:

MESA: [...] Wyjechałem, muszę wrócić w to samo miejsce.
Wszystko było na próżno. Nic nie jest zrobione. Miałem w sobie
Siłę wielkiej nadziei! Już jej nie ma. Okazałem się nie na poziomie. Zgubiłem mój cel i kierunek.
I tak właśnie odsyłają mnie ot tak, z moim dawnym życiem, z tym tylko rozkazem,
Bym zaczął na nowo dawne życie, o Boże!
Mój Boże, z tą jedyną tylko nadzieją w Tobie, który niczego ode mnie nie chcesz,
Z ugodzonym sercem, naruszoną siłą! (s. 34)

Podróż morska Mesy dosłownie i przenośnie jest absurdalnym powrotem do tego, co już było, uświadomieniem dramatu niezrealizowanego powołania kapłańskiego. W godzinie południa Mesa odkrywa, że cel, jaki sobie wytknął w przeszłości, był pozorem, fałszywie rozumianym poszukiwaniem wiecznego szczęścia w samotności. Poczucie absurdalności sytuacji jest niewątpliwie czynnikiem zbliżającym obie postaci: Mesę i Yse. Łączy ich podobna obsesja przestrzeni, która nie może się wypełnić prawdziwą obecnością drugiej osoby. Wspólne jest im także przeżywanie czasu, który staje się czekaniem na tę obecność:

MESA: Dlaczego teraz właśnie cię spotykam.
[...]
Ciężko jest zachować serce tylko dla siebie. Ciężko jest nie być kochanym.
Ciężko jest być samotnym. Ciężko jest czekać,
Trwać w tym, czekać i wciąż czekać,
I jeszcze, i oto jestem tu w tej godzinie południa, kiedy tak dobrze widać to co jest tuż obok,
Że nie widać już niczego więcej. A więc to ty!

Ach jak chwila obecna zdaje się więc bliska i jak ta bliskość na nas ciąży.
Jak coś, co ma siłę konieczności. (s. 35)

W tym punkcie wzajemnych zwierzeń Mesy i Yse czasoprzestrzeń ich wzajemnych relacji – tych relacji, które chcieliby na nowo ustanowić – staje się sferą intymną. Tę intymność wytwarza spotęgowane „tu i teraz" napięcie między poczuciem obcości i dystansu a potrzebą bliskości i empatycznego współodczuwania. Nawiązując do symboliki tytułu dramatu, można by powiedzieć, że chwila południowa dzieli ich życie na dwie części. Problem Mesy i Yse leży w tym, że z jednej strony są sobie zakazani, a z drugiej przyciągani „siłą konieczności".

Mesa już podczas wstępnej rozmowy z towarzyszami podróży rozsnuwa wokół siebie i swoich współrozmówców sieć metafor i tajemniczych porównań. Zachwyca się malowniczością morza, kojarzy ją z kolorytem uczuć między mężczyzną a kobietą. W ten sposób, chcąc nie chcąc, uruchamia nowe konteksty sytuacji komunikacyjnej, w której przebywają interlokutorzy, mimo że pozornie nic nie wnoszą one do rozgrywanych na bieżąco rozmów o kobietach i interesach. Metaforyczne wtręty Mesy stanowią swego rodzaju obiektywizację wewnętrznych treści intersubiektywnego przeżycia, wyprzedzając to, co zaistnieje między nim a Yse:

MESA: Jakież to piękne! Jakie okrutne!
Morze o lśniącym grzbiecie
Jest jak powalona krowa, którą piętnują rozpalonym żelazem.
A on, wiesz, jak mówią, kochanek wody, och, ta rzeźba, którą ogląda się w muzeach,
Baal,
Tym razem to już nie kochanek, lecz kat, który z niej składa ofiarę! To już nie pocałunki,
to nóż przebijający wnętrzności!
A ona naprzeciw niego, twarzą w twarz oddaje mu cios za cios.
Bez kształtu, bez koloru, czysta, absolutna, ogromna, piorunująca,
Porażona światłem nie odbija już niczego. (s. 21-22)

W chwili południowej dana została Mesie jakaś niezwykła iluminacja wyobraźni, w której nałożyły się na siebie różne ciągi metaforyczno-symboliczne. W czasie tego – nazwijmy to – olśnienia natura wystawiła na pokaz nagie piękno i okrucieństwo swoich monstrualnie wyolbrzymionych obrazów. W zainscenizowanym gwałtownie teatrze natury: „Wszystko jest straszliwie czyste." Również – „Człowiek czuje się okropnie widoczny, jak wesz pod szkłem" (s. 21). Rzeczywistość przetworzona przez wyobraźnię ze względu na swoje konotacje sakralno-erotyczne daje do myślenia. Teatr zranionych wnętrzności morza jest antycypacją dramatu miłości Mesy i Yse. Miłość ta okaże się zniszczeniem i odrzuconą przez Boga niedojrzałą ofiarą. To, co rozgrywa się w planie wyobraźni, podczas metaforycznie nacechowanej żeglugi – jest czymś w rodzaju szyfru, uniwersalnego kodu, podstawowego punktu odniesienia dla relacji międzyludzkich.

Metafora będzie miała w *Podziale Południa* status graniczny. Należąc do planu wyrażania, stanie się zwornikiem dialogowych konstrukcji, punktem węzłowym werbalnego komunikowania. Należąc do planu treści, stworzy, aczkolwiek nie od razu, szansę zrozumienia niewyrażalnej rzeczywistości *sacrum*. Metafora ustanawia u Claudela typ myślenia *per analogiam*. Mesa w zakończeniu aktu pierwszego sięga do konkretu, który zawiera od razu interpretację takiego myślenia:

MESA: [...] *Deklamuje*
[...] Morze zmienia kolor jak oczy kobiety, którą porywa się w ramiona.
Bardzo słuszne porównanie. Jak delikatna byłaby skóra, na przykład w zagięciu ramienia,
Z tą mieszaniną wszelkich odcieni, od koloru siarki do błękitu i cynobru,
Nie chłonie ona światła tak jak oko, które czerpie z innego źródła. (s. 41)

Kobiece oko – morskie oko otwiera się na bezpośrednie działanie źródła blasku. W tym podobieństwie natury i kobiety ukrywa się doświadczenie czegoś innego, spotkanie z Kimś absolutnie innym. Zbliżenie do źródła pozwala upodobnić się do niego. To, co inne, może zostać uznane za własne. Metafora, jak oczy kobiety, dociera do granic milczenia, gdzie można już tylko chłonąć światło. Za tymi granicami ukrywa się szeroko otwarte oko innego człowieka, a przez nie prześwituje nieskończone oko Boga. Blask Boskiego promienia nie zawsze jednak jest widoczny. Często zaciemnia go grzech, upadek, pokusa zakazanego owocu pożądliwej miłości. Ale to właśnie język metafory adekwatnie wyraża meandryczną drogę człowieka szukającego porozumienia z sobą i z innym, a także trud Boga stopniowo i w sposób równie zagmatwany odsłaniającego człowiekowi swój plan zbawienia. Wychodząc od sakralności pierwotnej, pogańskiej (reprezentowanej w tekście w obrazie śmiercionośnego bożka Baala), Claudel przypisał mężczyznę i kobietę sakralności chrześcijańskiej, która zwycięży dopiero na końcu w nierównej walce ze śmiercią i martwotą bałwochwalczej miłości (*voluptas*). To przejście z jednego stanu w drugi zostanie unaocznione w zmysłowej metaforze triumfu piękna duchowego, piękna, które – w zestawieniu z drapieżnym obrazowaniem ofiary-mordu – odrzuca władzę tyrana, wyzwala się z okowów cielesnej, niszczycielskiej rozkoszy:

MESA: [...] Ale święty
Triumfuje ostatniego dnia, gdy uwalnia się wreszcie
Zapach perfum, który długo dojrzewał w głębi jego serca. (s. 24)

W akcie drugim akcja przenosi się na ląd, a wszystkie rozmowy toczą się na cmentarzu w Chinach. Nagła zmiana scenerii przy zachowaniu jej naddanego sensu wnosi bardzo wiele szczególnie do dialogu dwojga zakazanych sobie przez prawo kochanków. Spotykają się oni razem wśród grobów europejskich heretyków, na ziemi odmowy, którą Yse nazywa znamiennie: „ogrodem wyklętym" (s. 52). Tu właśnie, pośród umarłych i z dala od żywych chcą wypowiedzieć sobie wzajemnie pochwałę cudzołóstwa. To miejsce Mesa i Yse wybrali zatem świadomie. Czy jednak do końca świadomie? Z cmentarzem wiąże ich w momencie rozmowy tyleż wybór, co pewien instynkt, pożądanie miłości, która jest śmiertelna, gdyż obywa się bez Boga. Tu, gdzie znajdują się groby, otwiera się pole dla ekspansji ich wyobraźni erotycznej. Znamienne, że od razu zostaje ona wprowadzona w krąg śmiercionośnego działania niszczycielskiej miłości:

MESA: [...]
I poślubiam cię bezbożną miłością i potępionym słowem,
O droga rzeczy, która nie jesteś szczęściem!
Ja, podobnie jak drzewo lub zwierzę w sakralnym związku ze swą samicą,
Nie mam słów, by nazwać cię kobietą, lecz tylko, by powiedzieć, że jesteś
Jak ktoś poprzedzony snem, w chwili, kiedy wszystko zawodzi!
Jak złotnik w blasku lampy, przybywasz wraz z tchnieniem północy, które niesie z sobą białego motyla. (s. 50)

Yse i Mesa coraz częściej zaczynają nadawać swoim kwestiom charakter metaforyczny. Nie kontrolują już języka wypowiadanych uczuć. Żywioł powszedniej kolokwialności nie może podołać wyrażeniu nowej sytuacji grzesznego zjednoczenia dusz i ciał. Dlatego właśnie metaforyzacja uzyskuje status dominanty ich wspólnego *de facto* języka. Nietrudno odnieść wrażenie, że oboje czerpią z tego samego paradygmatu wyobraźni. Istotę ich dialogowej relacji już w akcie pierwszym trafnie wyraziła

> Yse: Istnieje między nami taki stan napięcia, stan tak subtelnego wyłączenia, że najmniejsza niewłaściwa myśl go zakłóca. (s. 30)

Ten stan wręcz domaga się metaforycznego ekwiwalentu, nie da się go pomyśleć inaczej niż tylko w języku metafory. M e t a f o r a s t w a r z a s u g e s t i ę w e w n ę t r z n e g o n a p i ę c i a, b y c i a w i n n y m w y m i a r z e, w „s t a n i e s u b t e l n e g o w y ł ą c z e n i a”. Nadwyżka sensu pośredniczy w przekazywaniu nieokreślonych pojęciowo przeżyć, wydobywa ich wyjątkową intensywność:

MESA: Tak więc
Chwyciłem cię! I trzymam twoje ciało
W ramionach i ty wcale mi się nie opierasz, i czuję wewnątrz mnie twoje bijące serce!
To prawda, że jesteś tylko kobietą, ale ja jestem tylko mężczyzną,
I oto już dłużej nie mogę i jestem jak ten wygłodniały, który nie może powstrzymać łez na widok pożywienia!
O kolumno! O potęgo mojej ukochanej! O to niesprawiedliwe, że cię spotkałem!
Jakże mam cię nazywać! Matką,
Ponieważ dobrze cię mieć.
I siostrą, i trzymam twoje krągłe i kobiece ramię w dłoni,
I zdobyczą, i woń twojego życia przez nozdrza uderza mi do głowy, i drżę,
Czując ciebie najsłabszą jak zwierzyna, która kuli się schwycona za kark!

YSE: [...]
O mój Meso, nie jesteś już tylko mężczyzną, ale należysz do mnie, a ja jestem kobietą,
I jestem w tobie mężczyzną, i ty jesteś ze mną kobietą, i chwytam twoje serce, sam nie wiesz, w jaki sposób.
I wzięłam je, i umieszczam je na zawsze między moimi piersiami! (s. 49)

Dynamiczna struktura obrazowania ujawniona w powyższym fragmencie wiele mówi o charakterze relacji łączących Mesę i Yse. Natrętnie, a wręcz obsesyjnie na niewielkiej przestrzeni tekstu dialogowego powraca w różnych wariantach i konfiguracjach metafora cielesnego przenikania płci. Adekwatność jej zastosowania w tej tak bardzo ukonkretnionej, a zarazem paradoksalnej sytuacji miłosnego zbliżenia nie wymaga uzasadnień. Właściwie wszystko zostało tutaj unaocznione w rozbudowanym obrazie poetyckim. Metafora daje do myślenia, gdyż ustanawia między kochankami więź cielesnej i psychicznej współzależności. Kto kogo zdobywa w tym związku? Gdzie przebiega granica między posiadaniem a uległością? Czy w ogóle ta granica istnieje? A może nie jest wyczuwalna? Język metafory operującej ucieleśnionym konkretem na pewno prowokuje do takich pytań, mnoży je w nieskończoność. I dopuszcza do głosu każdą możliwość interpretacji, jeśli tylko sięga ona do wnętrza metafory.

Metafora i symbol w *Podziale Południa*, pośrednicząc w ustanawianiu dialogicznych relacji interpersonalnych, stanowią punkt wyjścia do zrozumienia sytuacji egzystencjalnej człowieka, który uczestniczy w dialogu. Hermeneutyka symbolu daje się pomyśleć jako droga prowadząca ku hermeneutyce egzystencji. Chodzi tu o splot

wzajemnych relacji: ja wobec siebie samego, ja – ty, ja – Bóg. Ostatecznie więc często używana w odniesieniu do Claudela formuła: „dramat egzystencjalny" jest dopełnieniem Claudelowskiej koncepcji dramatu sakralnego i poetyckiego. Problematykę egzystencjalną dramaturgii Claudela można i trzeba umieścić na przedłużeniu Ricoeurowskiej hermeneutyki symbolu.

3. Od metafory do epifanii

Taki porządek czytania tekstu pozwala interpretatorowi – po pierwsze: dostrzec uniwersalny, paraboliczny charakter dzieła na każdym poziomie jego złożonej struktury – i po drugie: skoncentrować się na tych wszystkich wyznacznikach literackiej formy dzieła, które otwierają to dzieło na sens egzystencjalny i metafizyczny. Sens ten – podkreślam raz jeszcze – reprezentuje w tekście całość pozatekstową. Inaczej mówiąc – symboliczne znaczenie przechodzi przez materię tekstu, by stać się metasensem, czyli duchem, objawieniem prawdy. Droga interpretacji wiedzie zatem od znaków literackich rozpoznawalnych w budowie dzieła do rzeczywistości duchowej, sakralnej. U Claudela rolę pomostu między jednym a drugim pełni przede wszystkim metafora. Ona uruchamia w tekście skomplikowany proces symbolizacji, czyli zgodnie ze swoim źródłowym (potwierdzonym etymologicznie) przeznaczeniem metafora przenosi znaczenie na wyższy poziom. Odbiorca tekstu z jednej strony odczuwa to jako zagmatwanie sensu, a z drugiej ma świadomość, że takie rozumienie metafory przybliża go do ukrytej prawdy duchowej, niemożliwej do wyrażenia wprost. Celem metaforyczno-symbolicznych przekształceń jest więc epifanijne odkrycie źródła wszelkiego sensu. W dramacie Claudela tym źródłem będzie Ktoś Inny, mieszkający w nas, nazwany Bogiem, Życiem, Ojcem, Porządkiem[9].

Obraz-metafora-symbol stanowi podstawową tkankę kompozycyjną w *Podziale Południa.* Zasada przenoszenia znaczenia w metaforze poza granice tekstu została w dramacie zrealizowana bardzo konsekwentnie, ponieważ każdy niemal element budowy dzieła (słowo, czas, przestrzeń) ma strukturę wieloznacznego obrazu poetyckiego, opalizuje wieloma znaczeniami. Proces metaforyzacji nie przebiega jednak symetrycznie w stosunku do układu całego tekstu. W niektórych momentach dialogu między Mesą a Yse proces ten wyraźnie przybiera na sile, w innych jego ilościowy udział w ogólnej strukturze wypowiedzi zostaje ograniczony czy nawet zminimalizowany. W zakończeniu ostatniego aktu dochodzi do maksymalnego zagęszczenia znaczeń. Metaforyzacja przechodzi w symbolizację. Tu chyba najwyraźniej słowo – zarówno w swoim metaforycznym jak i niemetaforycznym użyciu – przekracza granice konwencjonalnego mówienia do kogoś z zamiarem uzyskania satysfakcjonującej odpowiedzi zwrotnej. Pytania kierowane do adresata wyrażają coś więcej niż próbę zrozumienia jego intencji, są czymś więcej niż nawiązywaniem werbalnego kontaktu z rozmówcą. Mesa zaczyna śpiewać Bogu swój kantyk. A po nim zwraca się do Yse z

---

[9] Na ważną rolę metafory w budowaniu chrześcijańskiej wizji świata w dramatach Claudela zwracało już uwagę wielu badaczy. Metafora „jest dla niego nie tylko zapisem dwóch zbliżonych do siebie terminów, lecz «nowym słowem, operacją wynikającą z samego istnienia dwóch różnych rzeczy ściśle ze sobą związanych i jednoczesnych». Metafory Claudela, wzniosłe czy trywialne, poprzez swoją niewyczerpaną obfitość drążą stale w głąb, by pod warstwą pozorów dotrzeć do żywej tajemnicy stworzenia i przeniknąć substancję istot i rzeczy" (P. Surer, *Współczesny teatr francuski*, przeł. K. A. Jeżewski, Warszawa 1973, s. 113).

przesłaniem Prawdy objawionej mu w symbolicznych kształtach nieziemskiej rzeczywistości. Przesłanie to wymaga od człowieka wniknięcia w istotę treści ukrytych w symbolu i poetyckiej metaforze.

Kantyk Mesy bardzo luźno łączy się z zewnętrzną formą dialogu dramatycznego, jest właściwie rozbudowanym monologiem, strukturą monofoniczną. Niemniej jednak, prowadzi w nim Mesa wewnętrzny dialog z samym sobą i z Bogiem. A ściślej rzecz określając: z milczeniem Boga. „Inny wymiar" duchowej korespondencji z istotą nadprzyrodzoną został zaszyfrowany w kosmicznej symbolice gwiaździstego nieba z „armią wszystkich Świętych", która „niosąc w dłoniach pochodnie, / Wychodzi mi na spotkanie, otaczając srogiego baranka!" (s. 67). To niemal scena wyjęta z Apokalipsy, jak w dzień Sądu Ostatecznego.

Mesa widzi siebie leżącego na katafalku w grobowej kaplicy i w tej symbolicznej perspektywie śmierci przebiega myślą swoje życie. Kantyk zamienia się w gwałtowną skargę skruszonego serca grzesznika, który nie tylko poznaje swoją winę, ale też dostrzega w niej źródło swojej tęsknoty za Bogiem:

KANTYK MESY: [...] *Blask boży odrzuca ciekawych, miłość odrzuca niedojrzałe ofiary. Mój Boże, brzydzę się mojej pychy!*
Niewątpliwie nie kochałem Ciebie tak jak trzeba, lecz dla powiększenia mojej wiedzy i mojej przyjemności. (s. 68)

Tu Mesa przyznaje się do swojej manii religijnej, która była formą duchowej alienacji, bycia-dla-siebie, ale nie dla innych.

[...] *I ponieważ byłem egoistą, w ten sposób mnie każesz*
Tą przerażającą miłością drugiej istoty! (s. 68)

Mesa mówi tu o swoim udziale w delikatnej i bardzo ryzykownej grze męsko-damskich namiętności, której ceną było monstrualne szaleństwo ciał i dusz złączonych w niszczącym splocie – aż do wzajemnej samozatraty. Wszystko, co stało im na przeszkodzie, uległo również zniszczeniu. Namiętna pasja i demonizm nieczystego związku eksplodowały serią nieszczęść i zbrodni. Yse porzuciła swoje dzieci, wspólnie z Mesą wysłała na śmierć swego męża.

Ach, teraz wiem
Co to jest miłość. Wiem teraz, ile wycierpiałeś na krzyżu, w twoim sercu,
Jeśli kochałeś każdego z nas
Tak strasznie, jak ja kochałem tę kobietę, i rzężenie, i duszenie, i ściskanie
jakby w kleszczach!
[...] I Ty widziałeś, z jakim pragnieniem, o Boże, i zgrzytaniem zębów,
I suchością, i zgrozą, i rozdarciem
Chwyciłem się jej! A ona mi to zrobiła!
Ach, Ty znasz się na tym, i wiesz, Ty sam,
Co to jest zdradzona miłość! (s. 68)

Stawką zakazanej miłości było dawanie lub odbieranie siebie innym i sobie samemu. Mesa i Yse zapewne mieli intuicję daru, ale nie potrafili siebie nawzajem obdarować. Mesę opuścił Yse, natomiast ona – nosząc w łonie jego dziecko i będąc nadal żoną kogoś innego – dopuściła się podwójnego cudzołostwa z Amalrykiem, człowiekiem bez skrupułów. I teraz, w chwili symbolicznej śmierci, zdradzona miłość Mesy szuka swego

miejsca w objęciach ukrzyżowanej miłości Boga, również zdradzonej i odrzuconej przez ludzi. W ostatecznym rozrachunku Yse, sprowadzając na Mesę śmierć i groźbę wiecznego potępienia, skróciła jego drogę do Boga. Bóg sprawi, że to, co odrzucone jako niedojrzała ofiara, zostanie w końcu przyjęte jako przemieniony owoc nadprzyrodzonej łaski. Pełnego znaczenia nabierają teraz słowa wypowiedziane jeszcze w chwili kuszenia perspektywą miłości uzewnętrznionej w geście posiadania ciał:

YSE: [...] Bo godnie jest jedynie cierpieć i opierać się. (s. 46)

Cierpienie w *Podziale Południa* jawi się jako możliwość oczyszczenia duszy i ciała. Jest otwarciem człowieka na działanie łaski. W tym kontekście należałoby przywołać jeszcze jedną metaforę. Tym razem będzie to księga ludzkiego serca, w której czyta Bóg, Największy Dar. Bóg chce, aby również człowiek odczytał siebie w źródłowej relacji: ja – Inny. To dążenie ożywiało też w przeszłości duszę Mesy, jednak szybko przybrało fałszywy ton. Jego mania religijna skierowana była na samo poznanie Boga i zdobycie niepodważalnej wiedzy. A w konsekwencji prowadziła do zagubienia źródła sensu. W tym zagubieniu człowiek nie mógł także odnaleźć samego siebie. Bóg czekał na niego w milczeniu. Dlaczego Bóg milczał?

Dlaczego tak długo zwlekał z odczytaniem do końca księgi ludzkiego serca? Odpowiedź daje Claudelowska teologia Słowa, której wyznawcą jest Mesa:

MESA: [...]
Czyż słowo może pojąć samo siebie? Ale aby istniało,
Trzeba, by ktoś je odczytał.
O jakaż to radość, być w pełni kochanym! O jakież pragnienie, by otworzyć się w środku jak księga!
I siebie samego, tutaj tylko, i cóż,
Że jest się całkowicie jasnym, czytelnym, lecz by czuć się teraz
Wypowiedzianym
Jak wyraz podtrzymywany głosem i intonacją jego słowa! (s. 33)

BÓG, wypowiadając imię człowieka, zakorzenia go w swoim Słowie, w rzeczywistości niewidzialnej. Człowiek, wypowiadając całą swoją istotą imię: TY, otwiera się w środku jak księga. Słowo ludzkie ma stać się sposobem istnienia nakierowanego na dialog miłości, ma być wysiłkiem zmierzającym do ogołocenia z pychy. Właśnie wysiłkiem, dojrzewaniem do prawdy przez cierpienie, wewnętrzną ascezę. Słowo pochodzące od Boga ma moc oczyszczającą miłość, którą człowiek sobie przywłaszczył. Metafora księgi, która czeka na swoje otwarcie, wydaje się w dramacie Claudela powiązana ukrytymi nićmi ze znakiem Krzyża, ofiary Wcielonego Słowa. Tylko w jedności z tą prawdziwą ofiarą możliwe staje się rozpieczętowanie księgi ludzkiego serca i przyjęcie prawdziwego daru łaski[10].

W perspektywie rozważań o księdze warto jeszcze raz postawić dramatowi Claudela pytanie: czym jest darowanie siebie innemu? Polega ono na afirmowaniu tego, co absolutnie inne we mnie i w drugim człowieku. Yse

[10] Por. Ap 5, 9b-10. Barankowi Zasiadającemu na tronie śpiewany jest hymn odkupionych: „Godzien jesteś wziąć księgę i jej pieczęcie otworzyć, bo zostałeś zabity i nabyłeś Bogu krwią twoją ludzi z każdego pokolenia, języka, ludu i narodu, i uczyniłeś ich Bogu naszemu królestwem i kapłanami, a będą królować na ziemi". Cyt. wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań – Warszawa 1980.

nazywa to „rozkoszą małżeńskiej odmienności" (s. 74). Prawdziwe relacje międzyludzkie w *Podziale Południa* oparte są na Bogu, który jest Kimś Innym, Darem, obecnością przemieniającą – jak w Eucharystii – ciała i dusze kochających się ludzi[11]. Dialog Mesy i Yse w perspektywie bliskości Boga przeradza się w miłosną inkantację, w hymn na cześć Życia, w sakrament pojednania i komunii z Bogiem. Ta rzeczywistość zachłannie poszukuje dla siebie materialnego kształtu. Przyobleka się w metaforę. Duch wciela się w język symbolu i w ten sposób do tekstu dramatycznego wkracza *sacrum*. Wspomniałem na wstępie, że *sacrum* dynamizuje całą rzeczywistość tekstu literackiego. Tę dynamikę oddaje język ruchu, obraz „wzajemnego pulsowania w nas ducha-oka" (s. 72). Symbolika duchowego widzenia jest tu uobecnieniem porządku wiary, odkryciem „autentycznej nowości" i „misterium wzajemnej zgody na siebie" (s. 73) w relacji: ja – ty, ja – Inny, my – Ktoś Inny w nas. Dramat Claudela kończy się bardzo dynamicznym ciągiem obrazów, ewokujących to, co jest niewyrażalnym milczeniem. Ten ciąg przebiega od ekstatycznego tańca Śmierci, poprzez duchową wędrówkę ku ostatecznej przemianie, aż po płomienną wizję zwycięstwa Życia nad Śmiercią:

YSE [do Mesy]: Podnieś się rozbita postaci i zobacz mnie jako posłuszną tancerkę,
Której małe, radosne stopy zostały pochwycone przez nieodparty rytm!
Idź za mną, nie zwlekaj dłużej!
Wielki Boże! Oto ja roześmiana, wirująca, oderwana od wszystkiego, oparta plecami o światło jakby na skrzydle unoszącej fali!

[...]

MESA: Żegnaj! Widziałem cię po raz ostatni!
Po jakich drogach długich i mozolnych
Oddaleni, lecz na sobie
Wzajemnie oparci będziemy
Wędrować jeszcze, aż przetworzą się nasze dusze.
Pamiętaj, pamiętaj o znaku!
A mój znak to nie próżne włosy podczas zawieruchy i maleńka chusteczka przez chwilę,
Ale, rozproszone wszelkie zasłony, ja sam silny płomień piorunujący, wspaniały samiec w chwale Bożej,
Mężczyzna w świetności sierpnia, Duch zwycięski w przemienieniu Południa! (s. 75)

W taki oto sposób słowo ludzkie dojrzało do tego, aby zaistnieć jako „wyraz podtrzymywany głosem i intonacją jego – Bożego – Słowa". Spełnia się słowo Apokalipsy zwiastujące nadejście Królestwa Bożego. Pożegnanie Mesy i Yse trzeba rozumieć w porządku znaczeń przywoływanych przez ostatnią księgę Nowego Testamentu. Za chwilę dom, w którym znajdują się oboje, oblężeni w twierdzy, bezbronni i wydani na łup chińskich powstańców, zamieni się w rumowisko, ale ponad nim zabłyśnie „Duch zwycięski" nowego życia. Już teraz w tej rozstrzygającej o wieczności minucie życia dokonuje się przemiana w świadomości Mesy i Yse, złą-

[11] W jednej z prac o Claudelu czytamy, że poeta podniósł do sakralnych wymiarów motyw miłości pozamałżeńskiej, co należałoby rozumieć następująco: „To partnerzy takiej miłości mają sobie nawzajem ofiarować Boga, to ta nie spełniona tutaj miłość dopełni się w wieczności [...]. W świecie poetyckim Claudela sakramentalne «nie», które rozdziela ludzi na ziemi, zdaje się bardziej obowiązywać w wieczności niż sakramentalne, małżeńskie «tak»" (I. Sławińska, *Wyzwanie teatru Claudela*, w: *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1988, s. 114).

czonych tajemnicą Śmierci i Zmartwychwstania. Wszystko podlega tej przemianie: czas, przestrzeń i cała rzeczywistość dramatu. Bohaterowie stoją u kresu drogi:

YSE: [...] Nasz czas, który wybija, dawny czas, który się kończy.
Ta maszynka, która jest pod domem i pozostaje już niewiele minut, a sam czas zmierza do wybuchu i rozrzuci na wszystkie strony ten przybytek cielesny. (s. 74)

Mesa i Yse przekroczą granicę, za którą zaczyna się bezkres. Nie ma już żadnych wektorów czasu ani przestrzeni. Pozostaje tylko metafora jako sugestia nieskończonego trwania w Królestwie Bożym. Jeszcze w tej ostatniej chwili zostaje ona wprawiona w ruch. To jakby wędrówka, taniec zakochanych w blasku wieczności. „Podział północy", o którym wspomina Yse (s. 75), to „punkt przecięcia" Śmierci i Życia. Podobnie jak Krzyż Chrystusa, znak oczyszczenia. Ciemna noc rozpadu i zniszczenia zapowiada Południe chwały. Mesa i Yse przyzywają śmierć, ponieważ wierzą, że „ducha nie można ugasić" (s. 74). Pragnienie jedności bezwarunkowej i wiecznej nadaje ich prywatnej Apokalipsie wymiar niemal kosmiczny. Apokalipsa, ostatnie słowo Boga, przynosi im Zbawienie.



Małgorzata Mikołajczak
(Zielona Góra)

POMIĘDZY KOŃCEM I APOKALIPSĄ. O POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA

„To jest właśnie koniec"

W poezji Herberta historia łączy się ze śmiercią. Między jedną i drugą można postawić znak równości. Śmierć rówieśników, śmierć poezji – to temat przewodni debiutanckiego zbiorku, w którym poeta wspomina umarłych, odwiedza cmentarze, wznosi „kopczyki wierszy" (*Poległym poetom SŚ*)[1]. A równocześnie żegna się ze światem wartości minionych, z tradycją „kształtów oczywistych" i staje naprzeciw rzeczywistości nowej. Noc, ciemność, opuszczenie, zimny blask gwiazd i obcego nieba – to atrybuty nowego krajobrazu. Towarzyszą im znaki zniszczenia: „czerwone morze zgliszczy", (*O Troi SŚ*), „zimowy pejzaż umarłego ogrodu", „zduszone gardła źródeł" (*Zimowy ogród SŚ*), „liść umarłego drzewa" (*Dom SŚ*).

Obrazy, przywoływane w Strunie światła, ewokują wyobrażenie kataklizmu, który przeszedł nad światem. Herbert zapisuje reakcje bohatera: zamilknięcie, zastygnięcie, skamienienie są odpowiedzią na doznanie lęku – tego, o którym mowa w wierszu *Do Marka Aurelego* (SŚ). Lęk jako siła destrukcyjna i agresywna rozprzestrzenia się na całą rzeczywistość przedstawioną i ma wymiar kosmiczny; burzy litery i stary porządek świata. Nie ma się czego uchwycić: „napój uszedł w obłoki", a rozbite formy „leżą jak garnki rozbite" (*Pryśnie klepsydra...* SŚ) – są fragmentami przeszłości, która nie daje się scalić. „To jest właśnie koniec" (*Tren Fortynbrasa SP*). Tymi słowami bohater późniejszego wiersza podsumuje sytuację, którą można interpretować w świetle zarysowanej „zmiany paradygmatu". Leżące osobno ręce, głowa i nogi Hamleta – przedstawiciela „starego porządku" – symbolizują rozpad czynników konstruujących świat i osobę. Motyw „rozbitych gniazd" przypomina o wykorzenieniu i opuszczeniu bezpiecznej Arkadii.

Ciężar wygnania i rozbicia nieść będzie poeta do końca twórczej drogi wraz ze wspomnieniem początku oraz „wyschłych źródeł" (*Pan Cogito a ruch myśli PC*). „Wielka przepaść", która powstała „między nami i światłem" (*Struna SŚ*), będzie równocześnie przepaścią prywatną, „co się otwiera za paznokciem" (*Kłopoty małego stwórcy* SŚ), będzie także pęknięciem i szczeliną na wzór tej, którą opisał poeta w wierszu *Ołtarz* (*SŚ*). Zrośnięta jak cień z egzystencją Pana Cogito (*Przepaść pana Cogito PC*) owocuje odczuciem samotności i opuszczenia, zerwaniem łączności z Bogiem (*Kapłan SŚ*), naturą (*Głos HPG*) i porządkiem tradycji („między nami miecz leży / wytopiona przepaść" *Mona Liza SP*); a także do-

---

[1] W artykule stosuję następujące oznaczenia: SŚ – *Struna światła,* Warszawa 1956; HPG – *Hermes, pies i gwiazda,* Warszawa 1957; SP – *Studium przedmiotu,* Warszawa 1961; N – *Napis,* Warszawa 1969; PC – *Pan Cogito,* Warszawa 1974; ROM – *Raport z oblężonego miasta,* Paryż 1983; EO – *Elegia na odejście* Paryż 1990; R – *Rovigo,* Wrocław 1992; EB – *Epilog burzy,* Wrocław 1998; LM – *Labirynt nad morzem,* Warszawa 2000; KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia,* Poznań 2001, D – *Dramaty,* Wrocław 1997.

znaniem niepewności i trwogi. To samopoczucie opisze poeta w wierszach późniejszych. Porzucony w wymarłym mieście (*Porzucony ROM*), siwy pająk snujący gorzkie rozważania (*Małe serce EO*), ślimak dźwigający swój dom „ciemny niepewny", garb bardziej niż schronienie (*Heraldyczne rozważania Pana Cogito EO*) – to wizerunki, znaczone piętnem tamtych doświadczeń. W jednym z ostatnich utworów Herberta sportretowany został Tezeusz, który zabił potwora, „pokonał" labirynt, a teraz kroczy z odciętą głową minotaura:

gorycz zwycięstwa okrzyk sowy
odmierza świt miedzianą miarką
by słodką klęskę ciepły oddech
do końca życia czuł na karku (*Głowa EB*).

Uczestnik trojańskiej bitwy

Zanurzona w historii poezja Herberta przekracza wymiar historyczny, a doświadczenie, które otwiera poetycką biografię bohatera, ogarnia treści, nadające mu kształt uniwersalny. Już w *Strunie światła* rozpad pewnej rzeczywistości historycznej wpisany został w siatkę pojęć kulturowo-religijnych, skonfrontowany z tradycją literacką, z refleksją na temat zerwania ciągłości tradycji i wyczerpania wzorów chrześcijańsko-platońskiego porządku świata – formacji idealistycznych. Dzięki temu wizja k o ń c a w wierszach poety jest osadzona w wielu porządkach znaczeniowych, także w rozpoznawalnej topice „miejsc wspólnych". Jednym z nich jest mit Troi, który reaktualizuje koniec w obrazie trwającej walki i sytuacji oblężenia. Na historyczne doświadczenie II wojny światowej nakłada się symbolika militarna oraz nośna topika homeryckiego mitu[2]. I nie tyle chodzi tu o romantyczną paralelę Polski-Ilionu, co o obraz egzystencji przeżywanej jako udział w męczącej bitwie, której zaprzestać nie sposób; która plami i brudzi, wyzwalając tęsknotę za czystością i pokojem.

Z pewnością najbardziej uchwytne będą tu związki z tradycją najbliższą: twórczością rówieśników oraz starszych od nich twórców II Awangardy. Poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Borowskiego, Tadeusza Gajcego oraz Andrzeja Trzebińskiego to (o czym już nieraz pisano) jedna z niezabliźnionych ran poetyckiej pamięci Herberta. Poetów tego pokolenia wspominać będzie autor w debiutanckim zbiorze i w zamykającym twórczość *Epilogu burzy*. Sylwetki „Kolumbów" przywołane zostaną w obrazie śpiewaka uciekającego przed pożarem (*Poległym poetom SŚ*) oraz w wizerunku poety, któremu nie udaje się wyprowadzić poezji z płonącego miasta (*O Troi SŚ*). To im stawia Herbert pomniki i kopce. „Wołanie martwych", wołanie pokoleń, o którym mowa w wierszu *Fragment* (*SP*) i które pobrzmiewa w całej późniejszej poezji Herberta, to – wolno sądzić – także tamto wołanie. Dlatego manifest pokoleniowego samopoczucia formułowany w wierszach Baczyńskiego może być komentarzem sytuacji bohatera *Struny światła*. Krajobraz „po bitwie", któremu towarzyszą nieświadomość własnego losu, panująca cisza i strach, spokrewnia oba doświadczenia, a tożsamość bohatera Herberta jest rozpoznawalna na tle katastrofizmu historiozoficznego i generacyjnego pokolenia czasów wojny i okupacji.

W poezji Baczyńskiego Troja – „miasto z głębin kopane" (*Pokolenie*)[3], cmentarzysko długiej wojny, skazanej na przegrane – jest symbolem świata czekającego na

[2] Na obecność tego motywu w twórczości Herberta jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę A. Kijowski (*Róża i las. O twórczości Zbigniewa Herberta*, „Radar" 1965, nr 12).

[3] Wszystkie cytaty z wierszy K.K. Baczyńskiego pochodzą z książki K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, opracował J. Święch, Wrocław 1989.

zagładę, a zarazem mitem, który pozwala wpisać jednostkowy los w doświadczenie pokoleń. Bohater Baczyńskiego to jeden z tamtych, walczących pod Troją; zmęczony walką, ubrudzony pyłem bitewnym, unurzany w pocie, z „dymiącą bronią w dłoni". Jego marzenia wracają do świata dobra, miłości i prostoty, do „niebios złotego namiotu, / przestrzeni jak morze żywej" (*Dzieło dla rąk*), a jego prośba dotyczy wyjęcia z oczu „bolesnego szkła tamtych lat", „starcia z włosów pyłu bitewnego (*„Niebo złote ci otworzę..."*) oraz oczyszczenia (*Modlitwa II*). Podobne samopoczucie cechuje ocalonego z pożaru bohatera *Struny światła,* który prezentuje siebie jako świadek i uczestnik wydarzeń trojańskich. Bezpośrednie nawiązania znaleźć można w wierszu *O Troi,* w wierszach *Do Apollina* i *Ołtarz* (tu rozpoznawalną aluzją jest rytm „polskiego heksametru" i wspomnienie morskiej bitwy). Sytuacja „trojańska" nie zamyka się tylko w początkowej fazie twórczości. Postaci bogów i bohaterów, znanych z homeryckiego mitu (Ateny, Apollina, Hektora, Achillesa, Hekabe, Agamemnona) pojawiają się w wierszach, w dramacie i w prozie Herberta[4] zarówno na samym początku, jak i pod koniec twórczości. Obraz płonącej Troi umieszcza poeta nie tylko w debiutanckim zbiorku (wiersz *O Troi SŚ*), ale też w dramacie *Rekonstrukcja poety* oraz w prozie *Hekabe* (*KM*), napisanej wiele lat później. I choć inna jest wymowa utworów, powracalność motywu „oblężonego miasta" świadczy o nośności znaczeniowej mitu.

Najbliższy scharakteryzowanej kreacji podmiotu Baczyńskiego wydaje się bohater wiersza *Fragment* – uczestnik trojańskiej bitwy i zarazem poeta współczesny. W kontekście wydarzeń, które opisał Homer, kreowana jest sytuacja przedstawiona wiersza: rzeczywistość przedłużającej się, męczącej bitwy. Jej atrybutami są strzały, miecz i żelazo (metonimia broni), a także pył i pot, butwiejące żagle okrętów, zmęczenie mułów oraz przymus koczowania w dusznych namiotach. Wizyjno-liryczne obrazowanie utworu budowane jest za pomocą metafor: „zamęt liści", „mocne wołanie martwych", „ludzie odchodzą", „niebo zmięte od przekleństw". W ten sposób obszar bitwy staje się przestrzenią mentalną, ukazującą stan wycieńczenia, wyczerpania, sponiewierania, któremu towarzyszy poczucia winy i opuszczenia. Podmiot mówiący nie ma nadziei na powrót, nie liczy na ocalenie. Wczorajszy najeźdźca przyjmuje teraz postawę uciemiężonego, a wyrazem rezygnacji z ambicji zdobywcy jest zmiana oczekiwań: pragnienie już nie łupów wojennych i sławy, lecz wartości duchowych. Są nimi dobroć i prostota, pojmowane jako przeciwwaga dla zamętu i agresji.

Podmiot Herberta, marząc o oczyszczeniu, zwraca się do boga słowami: „Obłoki zsyłaj Apollo, obłoki zsyłaj, obłoki". Bardzo podobnie wzywał „obłoki lotne, żagle uniesień, drzew przyjaciół na nieboskłonach" Baczyński, autor Elegii. Im przeciwstawiał własny niepokój, śmiertelność i kruchość. „Wiarą was nazwę..." – pisał. Sposób ujęcia horacjańskiego motywu, będącego już nie symbolem przemijania, lecz synekdochą rzeczywistości przeciwstawionej „tu i teraz" podmiotu – wskazuje także na pokrewieństwo z katastroficznym światoodczuciem poetów z kręgu II Awangardy[5]. Biograficzna przyna-

[4] Zob. *Przesłanie Pana Cogito* (*ROM*), *Achilles-Pentesilea* (*R*), *Ofiarowanie Ifigenii* (*HPG*), *Hekabe* (*KM*), *W drodze do Delf* (*HPG*), *Apollo i Marsjasz* (*SP*), *Do Ateny* (*SŚ*), *Próba rozwiązania mitologii* (*N*), *Do Apollina* (*SŚ*), *Opisanie krajobrazu greckiego* (*LM*), *Rekonstrukcja poety* (*D*).

[5] Bardzo podobny kontekst towarzyszył przywoływaniu obłoków w wierszach Józefa Czechowicza (*obłoki,* w: *Wybór poezji,* opracował T. Kłak, Wrocław 1985, s. 154. Z tego tomiku pochodzą także inne cytowane przeze mnie utwory Czechowicza) oraz Czesława Miłosza (*Obłoki,* w: *Poezje,* M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza,* Kraków 1999, s. 31).

leżność Herberta do grona poetów „apokalipsy spełnionej" zakłada bowiem dziedzictwo treści i klimatów obecnych także w przedwojennej poezji żagarystów. To od nich pokolenie Herberta przejmuje historiozoficzny determinizm, uwarunkowany wspólną sytuacją pokolenia. „Z przeklętego jesteśmy bowiem pokolenia" – powie Czesław Miłosz, z pokolenia „słabego", żyjącego pod „niebem spienionym" (Teodor Bujnicki), w poczuciu zagrożenia i w „lęku przed istnieniem" (Jerzy Zagórski). Pesymistyczna tonacja tej poezji wyrasta z nieprzystosowania i rozziewu między marzeniami młodości i kształtem współczesnego świata. „Spopielone ogniem pożaru zatraciło się dzieciństwo nasze / (...) a pozostał ten groźny świat, / co znieważa nas i zabija" – napisze Józef Łobodowski (*Pamięci przyjaciela* z tomu *Rozmowa z ojczyzną*, Warszawa 1936). A echa tego odczucia odnaleźć można u Herberta w wierszach *Dom* (*SŚ*), *Do Appollina* (*SŚ*), *Czerwona chmura* (*SŚ*). Po żagarystach, jak się wydaje, dziedziczy też poeta świadomość noszenia śmierci w sobie: „uwięzłe w pulsach sekundniki", „koła młyńskie ciepłej krwi" (*Drży i faluje... SŚ*) ewokują ciemne klimaty *Młynów* Władysława Sebyły, do głosu dochodzi autoprezentacja świadomości napiętnowanej, skazanej na los tragiczny.

Najsilniejszy jednak wpływ na katastroficzną refleksję Herberta wywarła twórczość Miłosza i Czechowicza. Podobieństwo do autora *Trzech zim* sprawiło, że Kazimierz Wyka odnalazł w *Strunie światła* „nowy katastrofizm", a pisząc o wierszu *Ołtarz* wskazywał cechy poetyki charakterystyczne dla autorów debiutujących po roku 1930[6]. Od Miłosza zdaje się przejmować autor *Ołtarza* katastroficzne obrazowanie, a także sposób włączanie w obręb świata przedstawionego struktur mitycznych, w tym wskazanego motywu Troi[7]. O wpływach i zależnościach obu poetów napisano już sporo, mniej natomiast podkreśla się związki, łączące Herberta z Czechowiczem. Tymczasem o jego oddziaływaniu świadczą elementy katastroficznego obrazowania: „żywiołów niewstrzymany nurt" (*Do Marka Aurelego SŚ*) oraz pierwotność wizji, na którą składa się również obraz Matki Ziemi (Tellus) i zwierząt ofiarnych, animizacja i antropomorfizacja żywiołów (*Ołtarz SŚ*). U Herberta, tak jak u Czechowicza, zjawiska przyrody zyskują osobowość i stają się narzędziem mitologicznego kształtowania świata. Więcej jeszcze miejsc wspólnych odnaleźć można w sposobie kreowania podmiotu jako uczestnika wojennych zdarzeń. Autor wiersza *iliada* tętni buduje sytuację liryczną, zwracając się – podobnie jak Herbert w analizowanym wierszu *Fragment* – do Apollina Srebrnołukiego. Wizja historiozoficzna wypełniona zostaje znakami, które jednoczą uniwersalne reguły procesu dziejowego i los indywidualny. Realia trojańskiej bitwy osadzone zostają w kontekście obrazów dotyczących przemijalności życia, a aspekt wojenny połączony jest z jesienią i umieraniem.

W twórczości obu poetów wojna wraca w formach przetworzonych jako sygnał decydujący o katastroficznym porządku świata, a służy temu „przyrodnicze obrazowanie": nieuchronna powtarzalność kolejnych jesieni jest źródłem doświadczenia tragicznego, powodem depresji i smutku. W wierszu *zawsze verdun* obraz konstruowany jest poprzez przenikanie się obu planów. Centralne motywy tego utworu – deszcz oraz wojna – pojawiają się też w wierszu *Deszcz* (HPG) Herberta. Szczegóły, których nie pamięta powracający z wojny „starszy brat" – czas i miejsce nie mają znaczenia: chodzi bowiem o sytuację cyklicznie wpisaną w rozpoznawalny rytm ży-

6 K. Wyka, *Składniki świetlnej struny,* w: *Rzecz wyobraźni,* Kraków 1997, s. 192 - 201.

7 Por. wiersze Miłosza *Ucieczka* (z tomu *Ocalenie,* Warszawa 1945), *Elegia* (z tomu *Utwory poetyckie – Poems* Michigan Slavic Publications, Ann Arbour 1976).

cia-śmierci, w powtarzalność historii i przyrody. Postać brata, symbolicznie skojarzona z deszczem, jest metaforą natury świata. Paralela życia ludzkiego i przyrody nie jest tu jednak, jak u poetów renesansu, źródłem nadziei i obietnicą regeneracji. I Czechowicz, i Herbert akcentować będą raczej drugi biegun – zniszczenia i śmierci. Taki porządek czytać będzie później autor *Sekwoi* w słojach drzewa (*Sekwoja EO*). O ile Baczyński uruchamiał patetyczną wizję idących na śmierć pokoleń (*Historia*), o tyle u wymienionych autorów ów motyw zostaje odwrócony: nie los jednostki wpisany w dumny pochód dziejów, uświęcony historią, lecz jednostkowa świadomość obarczona tragicznym piętnem ludzkiego losu, będącego wędrówką ku śmierci.

Za pomocą intertekstualnych nawiązań Herbert powraca do wątków i symboli, czytelnych na tle twórczości pokolenia „spełnionej Apokalipsy"[8], a wskazane (niektóre tylko) paralele pozwalają włączyć go do generacji twórców, dla których k o n i e c pewnego świata, a wraz z nim koniec dotychczasowego porządku społeczno-politycznego stał się „przeżyciem pokoleniowym" i złączył z momentem inicjacji. Niemal rówieśnik Baczyńskiego, spadkobierca żagarystów, w swojej biografii nosi piętno tragicznego pokolenia i reaktualizację wojny. Poezja Herberta przypomina: trwa czas „spełnionej Apokalipsy", a walka wcale nie jest zakończona. Tragiczne doświadczenie, związane z utratą wartości, jest udziałem także i tych, którzy ocaleli.

W wypadku autora *Struny światła* aktywne uczestnictwo w wojennzm przeżyciu staje się również impulsem rozwoju poetyckiej refleksji, a katastrofa świata znajduje ciąg dalszy w „katastrofizmie pamięci"[9]. O pamięć wojennej historii upominać się będzie Herbert niejednokrotnie, a w *Raporcie z oblężonego miasta* (*ROM*) przypomni „byłych aliantów z czasów drugiej Apokalipsy". Motyw apokalipsy pozwala interpretować zobrazowaną w *Raporcie* sytuację zarówno w nawiązaniu do historycznych realiów, jak i w kontekście sytuacji wywiedzionej z Biblii, zapisanej w mitach i poglądach filozofów. Echa myśl Oswalda Spenglera, historiozoficznej refleksji Cypriana Norwida, cywilizacyjnych diagnoz autora *Ziemi jałowej*, a także wpływy poglądów Fryderyka Nietzschego, refleksji Tomasza Manna, a z powieściopisarzy polskich – Stanisława Ignacego Witkacego i Wacława Berenta – sprawiają, że Herberta „katastrofizm pamięci" przekłada się na postawę światopoglądową, która odzwierciedla kryzysy współczesnego świata i może być traktowana jako „pogląd głoszący aktualną lub rychłą zagładę wartości uznawanych za szczególnie cenne"[10]. Jego przejawem są diagnozy dotyczące bycia jednostki w kulturze oraz przekonanie o kryzysowym charakterze współczesnej cywilizacji[11].

Pesymistyczna diagnoza

Po pokoleniu katastrofistów dziedziczy Herbert wizję historii jako siły stojącej ponad człowiekiem. Jej prawa są nieubłagane i konieczne, bezwzględne i niszczące. I choć już w *Hermesie, psie i gwieździe* znikają typowe elementy katastroficznego ob-

[8] Określenie J. Kwiatkowskiego (*Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 9).
[9] Określenie A. Kaliszewskiego (*Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 25).
[10] Takie rozumienie terminu proponuje Małgorzata Szpakowska (*Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976, s. 38–40).
[11] Ten typ postawy rozumiem jednak inaczej niż P. Czapliński, który katastrofizm historyczny Herberta (ukształtowany po przezwyciężeniu katastrofizmu kosmologicznego, obecnego w pierwszej fazie twórczości poety) utożsamia z wieszczeniem nihilizmu (*Śmierć, czyli o niedoskonałości*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 285-286).

razowania, poetycką wizję czasu i przestrzeni cechuje topika panmodalna, a niestabilne „tu" i „teraz" podmiotu poddane jest dynamice rozpadu.

Świat szybkich przemian, pełen nerwowości, hałasu i konfliktów, ulega gwałtownej industrializacji i zmienia się na naszych oczach. Niepokojące procesy cywilizacyjne przywołuje poeta w *Portrecie końca wieku* (*EB*). Wiek współczesny, „wyniszczony narkotykami" i niepowstrzymany w podejmowanych wciąż od nowa popisach, brawurowych szaleństwach: „wchodzi na trampolinę / zaczyna od nowa". Zagrożenie wiąże się z syndromem przyspieszenia, z przerostem mobilności. „A czas nie stanie w zatraconym biegu" – oznajmia poeta, przywołując kinetyczną utopię (*Uprawa filozofii SŚ*). Jak się wydaje, czas płynie coraz prędzej. „Lata krótsze i krótsze (...) co roku Wieczna Lampa spala mniej oliwy" (*Kołysanka* ROM). Rzeczywistość się kurczy, „ubywa dnia i nocy". Sytuacja, w której każda minuta staje się coraz bardziej niebezpieczna, zawiera ukryty podtekst: niebezpiecznego tykania zegarowej bomby. „Ale czas eksplodował / nie było już przedtem / nie było potem / w oślepiającym teraz / trzeba było wybierać (...) – czytamy w wierszu (*Dałem słowo EB*). Zbliżając się do katastrofy, tracimy grunt, także moralny. Bezmyślna ideologia postępu nie jest w stanie docenić dawnych wartości i cnót (*Pan Cogito o cnocie PC*), a „jednowymiarowe" istnienie odcina człowieka od źródeł życia duchowego i zakorzenienia w świecie transcendentnym.

Historiozoficzny wątek poezji Herberta zawiera diagnozę „końca czasów", w których cywilizacja osiąga swoje apogeum, i czekając na Sąd Ostateczny, chyli się ku upadkowi, a dyskurs katastroficzny poety aktualizuje się w trzech, wskazanych przez Krzysztofa Kłosińskiego, kodach katastroficznych: Atlantydy, barbarzyńcy, herezji[12]. Już w *Strunie światła*, wspominając czas przeszły, opisując sytuację zastaną, Herbert projektuje ją na obraz zniszczonej kultury – zatopionej Atlantydy: „Pierwszego dna młodości / nie dotknę cierpliwy nurek / wyławiam teraz tylko / słone strzaskane torsy" (*Do Apollina SŚ*). Uszkodzone posągi, wizerunki zniszczone pod wpływem wilgoci – to świadectwa minionej kultury. Historia zniszczenia, jak pokazują późniejsze utwory, powtarza się na wzór Spenglerowskiej koncepcji analogicznych cykli dziejowych. „Skrzypi oś świata / mijają ludzie/ krajobrazy / (...) kolorowe obręcze czasu" – powie poeta w wierszu *Dałem słowo* (*EB*). Oś i obręcze są częścią groźnego mechanizmu, który przenika i podporządkowuje sobie każde istnienie. Znają go dobrze bohaterowie *Króla mrówek,* dla których „życie jest kołem, które spina śmierć. Jest tedy zamknięte, a nie otwarte, jednostkowe, nie ogólne, mieści się dokładnie w granicach każdego ciała – ludzi, owadów, drzew" (*Król mrówek KM*).

Takie koło historii, istniejące wewnątrz drzewnych słojów, przedstawione zostało w wierszu *Sekwoja* (*EO*). W przekrój drzewa, w jego pień i regularne kręgi „ktoś przewrotny wpisał daty ludzkiej historii". Poeta wymienia ważne wydarzenia: pożar Rzymu, który miał miejsce za czasów Nerona, bitwę pod Hastings, wyprawę drakkarów, śmierć Harolda, lądowanie Aliantów w Normandii. Kolejnym datom towarzyszy przyrastanie drzewnych słojów. Metafora słojów-obręczy obrazuje niszczący mechanizm, który ściera i miażdży. Zostaje tylko „krwawa miazga sekwoi". Podobny mechanizm działa zresztą wewnątrz organizmu człowieka. Poeta wielokrotnie sprzęga biologiczny proces umierania z istniejącym somatycznie obrotowym ruchem. Jest on zara-

---

[12] K. Kłosiński, *Dyskurs katastroficzny,* w: *Katastrofizm i awangarda,* pod redakcją T. Bujnickiego, T. Kłaka, Katowice 1979, s. 36-37.

zem narzucony i zasymilowany w ludzkim ciele: „koła młyńskie w ciepłej krwi / rok obracają bardzo szybki" (*Drży i faluje SŚ*); na starość „rzeczywistość obraca się wolno w żyłach" (*Starość EB*). Efektem miażdżącego ściskania jest przemiana życia w proch, pył, nicość, a katastroficzne myślenie zakłada powtarzalność zniszczenia i śmierci.

Innym z przejawów upadku cywilizacji jest nietzscheański „zmierzch bogów". Mówi o nim już wczesny wiersz *Kapłan* (*SŚ*), dedykowany „czcicielom umarłych religii". Także „ci, którzy przegrali", bohaterowie późniejszego wiersza, wyprzedają amulety i wizerunki bogów. Dawne bóstwa, zdegradowane, tracą znaczenie i milkną. Podobny los spotyka zamknięty w muzealnej gablocie posążek Wielkiej Matki (*Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki PC*). Zerwanie kontaktu z religią i kulturą jest dla Herberta-klasyka równocześnie odejściem od jedności z naturą. W wierszu *Głos* (*HPG*) ukazana została monotonna praca ogromnej klepsydry, która przemienia „liście w czarnoziem, czarnoziem w liście", i jest to kolejna wersja mielącej machiny czasu. Oderwanie człowieka od natury znajduje wyraz w konstruowanych przez Herberta wizerunkach martwego krajobrazu (w wierszu *Glos HPG*: „starcza gadatliwość wody", „słone nic", „skrzydło białego ptaka / przyschnięte do kamienia") oraz sztucznego świata. Umieszczenie pod szkłem, „w królestwie gablotek" symbolizuje sztuczność poetyckich antyarkadii. Jej wyobrażenie (w postaci elektrycznych sów, betonowych chodników) przywoła Herbert w wierszu *Ojcowie gwiazdy* (*SP*).

Kody herezji i barbarzyńcy szczególnie silnie dochodzą do głosu w tomiku *Pan Cogito.* Dawne przekonania, pokazuje autor wiersza *Pan Cogito o magii* (PC), zastąpione zostały magią i gnozą. Nowe języki, filozofia New Age wyparły starą wiarę w opatrzność i stały się herezją współczesnych czasów. Jej estetyczną odmianą, swoistym ekwiwalentem Homera i Horacego, wydaje się również hałaśliwa muzyka pop, która „wyraża prawdę uczuć z rezerwatów przyrody". W tomiku *Pan Cogito* kreśli poeta wizerunek współczesnego barbarzyńcy i obraz cywilizacji ogarniętej przez „sztuczne raje / sztuczne piekła" (*Cogito o magii PC*). Wynaturzenie, dziwactwo idzie tu w parze z rozwiązłością moralną i pogonią za nowością, którą po huxleyowsku nazywa poeta „wizją lepszej przyszłości".

Niepewne położenie cywilizacji Zachodu artykułuje Herbert przy pomocy odwołań kulturowych i analogii: pisząc o kryzysie człowieka, kryzysie wartości i całej kultury europejskiej, porusza te wątki, które odnaleźć można także w poezji Thomasa S. Eliota, w powieściach Tomasza Manna i Witkacego, w filozofii Friedricha Nietzschego. Podobne nastroje dochodzą do głosu w twórczości poetów współczesnych. Urszula Kozioł, pisząc o kondycji naszej cywilizacji, o przerwaniu sztafety pokoleń i panowaniu „nie muzyki a zgiełku", stwierdzi: „oto wciąga nas w wir w swój lej / wielka pauza" (*Wielka pauza* z tomu *Wielka pauza,* 1996). Takie odczucie wyraża Herbert w wierszu *Telefon* (*EB*): „pochłania mnie / bezmiar / przetykany Czarnymi Dziurami / filozofia trzeciej nad ranem / filozofia kaca / ergo New Age / filozofia lewej nogi / słowem naplewat". Wspomniana „filozofia lewej nogi" – podpowiada, że znamienną cechą apokaliptycznego dyskursu poety jest wpisany weń aspekt polityczny. Zmierzch cywilizacji wiąże się u Herberta z najazdem „barbarzyńców ze Wschodu". Hunowie postępu, wnuczęta aurory – to koryfeusze nowego ładu i nowi „jeźdźcy apokalipsy". Symbolika biblijnej apokalipsy, wątki eschatologiczne pozwalają zdiagnozować sytuację polityczną. Już wczesny wiersz *U wrót doliny* (*HPG*), bogaty w apokaliptyczny sztafaż, czytać trzeba w kontekście politycznych zdarzeń. Taki też

kontekst zdaje się uruchamiać groteskowa nieco wizja uciekającego przed bestią Lwa (*Śmierć lwa EO*): „oto nadchodzi czas... (...) czas ściganego / czas wielkiej Bestii".

Najbardziej wyrazisty jednak obraz apokaliptycznej zagłady pojawia się w wierszu *Babylon* (*ROM*). Przedstawiona sytuacja uruchamia wszystkie przywołane wcześniej kody katastroficznego dyskursu. „Festiwal apokalipsy pochodnie samozwańcze sybilla" wiąże się z upadkiem Babilonu. Wiersz jest diagnozą sytuacji historycznej, interpretowanej w kategoriach apokalipsy. I choć nie ma już groźnych „stróżów porządku" (*U wrót doliny HPG*), świat sam gotuje sobie katastrofę i zaprzepaszcza „słodkie owoce wolności". Społeczeństwo – pyszne i bogate – podobnie jak cywilizacja rzymska, etruska, każda inna – ginie, oddając się deprawacji, której oznaką są „tłumy wyznawców obfitości", „zastawione stoły etruskie". W zakończeniu poeta zapowiada nadejście barbarzyńcy i wypełnienie się losów cywilizacji: „I znów trzeba będzie zaczynać od gorzkiej wiedzy – od trawy". Od tej samej – wolno przypuszczać – o której mowa we wczesnym wierszu *Ołtarz*, która „przychodzi, kiedy historia się spełnia i jest rozdział milczenia" (*Ołtarz SŚ*).

Katastrofizm ocalający

Potrzeba rozpoczynania od nowa, imperatyw gestu ocalenia w poezji Herberta sprawia, że jego postawę (podobnie jak postawę Czechowicza i wczesnego Miłosza) nazwać można „katastrofizmem ocalającym".[13] W tym ujęciu katastrofa jest dla Herberta nie tylko zniszczeniem, ale jednocześnie otwarciem nowej perspektywy i „może być interpretowana jako wyzwanie zmuszające do szukania humanistycznego sensu istnienia; dramatyczna próba duchowa, która w efekcie winna ocalić trudny do jednoznacznego określenia ład tego sensu"[14]. W często cytowanym wierszu Miłosza zapisane zostało wezwanie: „więc pora, żebyś ty powstał i biegł, / chociaż ty nie wiesz, / gdzie jest cel i brzeg, / ty widzisz tylko, że ogień świat pali" (*Roki* z tomu *Trzy zimy*, 1936). Pesymizmowi i bierności, inercji porażenia wojną przeciwstawia poeta postawę aktywną i wskazuje kierunek: do przodu – bez oglądania się wstecz, zostawiając za sobą wojenne przeżycie. I ta decyzja – w dużym uproszeniu – wskazuje podstawową różnicę pomiędzy katastroficzną refleksją Miłosza i Herberta. Autor *Struny światła* bowiem, uchodząc z płonącego miasta , wybiera postawę, którą po latach tak podsumuje Jerzy Zagórski:

> Więc mądrością ludzie nazywają
> Zatrzymywać w pół drogi krok,
> I odwracać się ciągle wzrok
> Pociągany ku martwym krajobrazom.
> To, co chciałem o sobie rzec,
> Powiedziałem o pokoleniu,
> Które do dna sięgało cieniów,
> A na oślep musiało biec. *Czas Lota* (z tomu: *Czas Lota* 1956).

Sięganie cieniów, odwracanie wzroku ku martwym krajobrazom, o których mowa w wierszu, jest także wyborem Herberta. Bohater wiersza *O Troi* „stoi jak soli słup" i wcale nie chce lub nie potrafi oderwać wzroku od przeszłości. Nawet za cenę

[13] Autorem tego terminu jest J. Kryszak (*Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy"*, Bydgoszcz 1985).
[14] J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający...*, dz. cyt., s. 5.

śmierci i utraty opowiada się po stronie rzeczywistości „przegranej". Jego Orfeusz woli nieść na ramionach umarłą, niźli utracić pamięć. Zmierzając do „ciemnego kresu", ku niepewnemu światłu na wzgórzu (*Przesłanie Pana Cogito PC*), niesie ze sobą pamięć przeszłości. Pochować zmarłych, dochować przymierza – oto zadania poezji, w której linia życia – prężna i silna – przegrywa z linią wierności (*Wróżenie SŚ*). W wierszu *Prolog* (*N*) podejmuje Herbert dialog z postawą, która nakazuje wyrzucić pamiątki, spalić wspomnienia, włączyć się w strumień życia – i zdecydowanie odrzuca kuszącą ofertę. Katastrofizm ocalający Herberta waloryzuje imperatyw pamiętania i sytuację cierpienia. Pielęgnowanie rany jest bowiem sposobem ocalenia; wyborem egzystencji, która nie wyczerpuje się jedynie w obszarze „zdradzonego świata".

Dlatego podmiot tej poezji to ślimak z garbem na plecach (*Heraldyczne rozważania pana Cogito EO*), to owad w bursztynie, „nieruchomy, a wyposażony we wszystkie ruchy" (*Czas EB*). Skazany na byt cieleśnie historyczny, wrzucony w dziejowość i równocześnie osadzony w innym czasie, w odmiennej przestrzeni. Ślimak, owad, kłębek włóczki (*Matka PC*), pępek (*Pępek EB*) – to obrazy, w których kierunek naprzód złączony został z początkiem. Dwuwymiarowość poetyckich symboli polega na współistnieniu tego, co zwinięte, koliste i nieruchome, i tego, co linearne i wysnuwane; nazywa uczestnictwo w podwójnym porządku egzystencji: fazowym rozwoju, mierzonym upływem mijających dni i lat, i w trwale niezmiennym, wpisanym w każdy moment historii obszarze pamięci. To, co trwa (muszla, garb ślimaka, pępek), głęboko zrośnięte, niezniszczalne i intymne, konotuje przy tym szereg wartości pozytywnych – tych, które od początku przeciwstawia Herbert doświadczeniu kataklizmu.

„Jeruzalem w ramach"

Nieprzypadkowo refleksja metapoetycka wyznacza jeden z ważniejszych nurtów tematycznych w poezji Herberta, a zagadnienia dotyczące katastrofy świata ogniskują się w katastrofizmie estetycznym i w problematyce poświeconej sztuce. Polemizując z ideą *exegi monumentum* oraz z oczekiwaniem *non omnis moriar*, autor *Struny światła* nie rezygnuje z prób rekonstrukcji świata. Na przekór „trawiącym akwilonom" (*Drży i faluje SŚ*) wznosi porty kruchemu trwaniu, mozolnie podejmuje trud tworzenia. „Kłopotom małego stwórcy" (*Kłopoty małego stwórcy HPG*) towarzyszy refleksja kontestująca: diagnoza stawiana światu formułowana jest w odniesieniu do kondycji sztuki i artysty, a pesymistyczne wizje motywowane są opinią na temat współczesności. „Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty / Pełną hałasu i zbrodni" – podsumuje poeta w wierszu *Do Henryka Elzenberga w stulecie urodzin* (*R*). Znamieniem współczesności jest bowiem zastąpienie dawnej harmonii hałasem i zgiełkiem, wyparcie chóru przez „przeraźliwą Maryję Chaos (*Pan Cogito. Ars longa EB*).

Przekonanie, że nadeszły złe czasy dla artysty, spokrewnia refleksję Herberta z diagnozą Norwida i filozoficzną refleksją Nietzschego. Niemiecki filozof wiąże kryzys współczesnej kultury z tendencjami egalitarystycznymi, z próbą zniesienia autonomii nonkonformistycznie nastawionego artysty i zagrożeniem jego niezależności przez zbiorowość[15]. W barbarzyńskich czasach sztuka zepchnięta została do funkcji użytkowej, jej zagrożenie stanowi konformizm oraz zaangażowania w politykę i ideologię. Nie można podpisywać paktu ze złem – dowodzi Herbert, a losy jego bohate-

[15] Por. Z. Kuderowicz, *Kultura i historia*, w: *Nietzsche*, Warszawa 1979, s. 34–56.

rów potwierdzają aktualność przesłania *Doktora Faustusa*. W zmaganiach z polityką sztuka zawsze przegrywa, gdyż jeśli nawet obok artysty, który dał się „zauroczyć" (tak jak poeta z wiersza *Pacyfik III. Na Kongres Pokoju R*), obok tego, którym rządzi strach (*Mały ptaszek HPG*), jest także ten, który „próbuje ją oswoić, nadać jej ludzki sens" (*Zwierciadło wędruje po gościńcu R*), choć nieskuteczne są jego wysiłki. Poeta sceptycznie przygląda się baletowi w pałacu zimowym. Oto taniec na lodzie, „klasyczny duet ofiary z oprawcą" w aurze chłodu i strachu (*Zwierciadło wędruje po gościńcu R*). Tyranii bowiem nie można obłaskawić, jej dyktat pomniejsza człowieka i degraduje sztukę, której zadaniem jest przecież obrona wartości.

Z pewnością nieobcy jest Herbertowi dylemat Czechowicza, piszącego o rozdarciu duchowym między pragnieniem piękna i „ziemskością", między ideałami estetyki a powinnościami twórcy[16]. Autor *nuty człowieczej* dostrzegał przy tym związek sztuki z pierwiastkiem metafizycznym. Komentując jego postawę, badacz podkreśla wartość „imperatywu artystycznego", który nakazuje „nie tylko poddawać się katastrofie, ale przeciwstawiać jej blask duchowy człowieka twórczego, humanistyczny porządek sztuki, który przynosi ze sobą możliwość ocalenia"[17].

Herbert, wierny „przymierzu z ziemią", podobnie jak Czechowicz wybiera jednak idiom wysoki; raczej „kryształowe pojęcia", niż „glinę ludzką". Obniżanie rangi poezji, sprowadzenie świętej mowy do bełkotu gazet odbiera jej wartość. W wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (*R*) sztuce wyznaczone zostaje zadanie wysokie – budzenia piękna, czyli grozy, by być „odważnym, gdy nadejdzie chwila". Refleksja metapoetycka jest tu usytuowana w kontekście Sądu Ostatecznego. „Stoimy nadzy po prawej lepszej stronie tryptyku" – powie podmiot. Symbolikę apokaliptyczną dopełnia obraz Anioła Zagłady, który „podnosi trąbkę do ust przywołuje pożar" i przygotowuje do „rzeczy ostatecznych". Ów wizerunek, nawiązujący do biblijnej apokalipsy, zdaje się przeciwwagą dla innego portretu: artysty zaopatrzonego w małą trąbkę Eustachego, który gra pobudkę dla komarów i nie budzi, lecz usypia, nie gra, lecz trwożnie nasłuchuje (*Pacyfik III. Na kongres Pokoju R*).

Motyw Apokalipsy wprowadzony w kontekst sztuki służy uwzniośleniu metapoetyckiej refleksji, ale też – w innych sytuacjach – degradacji kultury masowej. Określenia „jarmarczna apokalipsa" (*Portret końca wieku EB*), „festiwal apokalipsy" (*Babylon ROM*) ukazują rzeczywistość sprofanowaną; a zestawienie idiomu wysokiego z trywialnym obrazem upadku cywilizacji stwarza efekt groteski. Świat, zmierzający do katastrofy i wybuchu, jest bowiem – pokazuje poeta w *Portrecie końca wieku* (*EB*) – dziełem artysty, który nieudolnie „przedrzeźnia demiurga", który ma w sobie coś z nietzscheańskiego kuglarza i aktora. „Karzełkiem z kozią stopą", błaznem – nazwie go Herbert. On sam ma jednak świadomość, że „karłowacenie duchowe człowieka nie jest nieodwracalną koniecznością"[18]. Także w *Portrecie* pojawia się alternatywa:

> póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia
> niech wzejdzie gwiazda prawdziwa *Lacrimoso* Mozarta

[16] Por. J. Witan, *Konflikt sumienia i piękna* (*studium oparte na motywach twórczości Józefa Czechowicza*), „Przegląd Humanistyczny" 1968, z. 4; J. Kryszak, *Dylematy postawy obywatelskiej*, w: *Katastrofizm ocalający...*, dz. cyt., s. 91-94.

[17] J. Kryszak, *Próba sensu*, w: *Katastrofizm ocalający...*, dz. cyt., s. 172.

[18] Z. Taranienko, *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, w: *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 436.

przywołaj gwiazdę prawdziwą krainę stulistną
niech ziści się Epifania otwarta jest Nowa Karta.

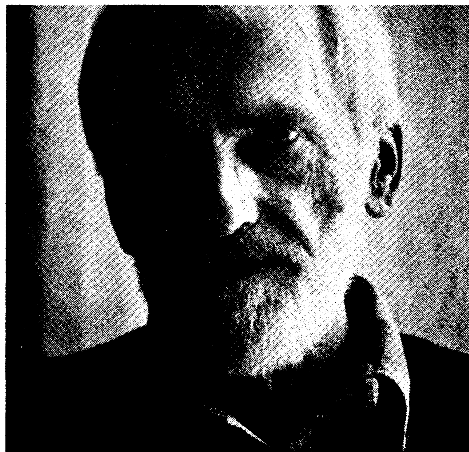
W katastrofizm estetyczny Herberta wpisane zostało przekonanie o możliwości oczyszczenia oraz norwidowska idea sztuki – „tęczy przymierza po potopach historii". W wierszu *Mona Liza* (*SP*) reprezentant wojennego pokolenia, uczestnik trudnej historii staje przed arcydziełem z Luwru, aby oznajmić: „Do ciebie szedłem Jeruzalem w ramach". Pamięci kataklizmu towarzyszy nadzieja, że sztuka stanie się przestrzenią ocalenia. We wskazanym utworze to oczekiwanie nie zostaje spełnione, a określenie „Jeruzalem w ramach" zyskuje odcień ironiczny. Wyrazem podobnego rozczarowania będzie stwierdzenie „Sztuka, *helas,* nie ocala", które poeta włoży w usta Zeusa (proza *Ofiara KM*) oraz Pana Cogito – *Isadora Duncan* (*ROM*). Moc obowiązującą twierdzeń, przypisanych do liryki roli i opatrzonych narracyjnym kwantyfikatorem, podważa jednak bezpośrednia wypowiedź podmiotu. „Uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala" – przyzna poeta w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list (ROM).* Nie ocala bowiem, jak pokazuje Herbert już w *Strunie światła,* piękno samo w sobie i dla siebie, oraz sztuka „bezużyteczna", związana z czystym estetyzmem. Może dlatego nie sposób żyć nie tylko w piekle artystów, ale i w raju estetów? Może też dlatego w *Studium przedmiotu* (*SP*) wśród warunków stawianych idealnemu przedstawieniu był i ten, by miało „oblicze rzeczy ostatecznych"? A o twórcę, jak pokazuje *Epizod z Saint-Benod't* (*N*), walczą zawsze anioł i szatan. Pięknem – „prawdziwym", „cichym" i „dumnym" zarazem (te warunki stawia poeta dziełu w swoim *Studium przedmiotu SP*) – jest bowiem to, które przenosi człowieka poza sferę czysto estetyczną; które łączy się z tym, co je przewyższa. Poprzez *mysterium tremendum* niepokoi i poprzez *mysterium fascinans* zadziwia; a jako znak przymierza wydobywa z nas to, co boskie, i niesie ocalenie. Takie piękno przywoła poeta w wierszach *Dawni mistrzowie* (*ROM*) oraz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (*EO*). Sztuka sakralna podnosi to, co niskie, pośredniczy między człowiekiem i Bogiem, jednoczy *sacrum* z *profanum.*

Wiersz *Arijon* (*SŚ*), zamykający debiutancki tomik, przywołuje biblijny motyw powtórnego przyjścia Mesjasza i ów czas, gdy – zgodnie z zapowiedzią Izajasza (Iz 11, 1-9) – obok siebie znajdą się „wilk i łania jastrząb i gołąb / a dziecko usypia na grzywie lwa / jak w kołysce". Tytułowy bohater, sprawca harmonii jest figurą Chrystusa, Orfeusza i Dionizosa, literackim upostaciowaniem idei ocalenia. Kreowany wizerunek, literacko sztuczny i utopijnie nieprawdziwy, zawiera bliską Herbertowi (a przy tym nie raz serio wypowiadaną) ideę powrotu: do początku, do raju, Arkadii.

Ten powrót ewokowany jest również w ostatnim wierszu z *Epilogu burzy.* W biblijnym obrazie życia-tkaniny spotyka się doświadczenie egzystencjalne i estetyczne, a koniec życia wpisany zostaje w utrwaloną kulturowo symbolikę zwieńczenia dzieła[19]. Sztuka-życie tkana na wąskich krosnach wierności, poddana niezmiennemu rytmowi sumienia i włączona w boski plan stworzenia, podnosi i ocala, przygotowuje do przejścia „na brzeg niedaleki" – na Sąd Ostateczny.

---

[19] Podobnie jak doświadczenie katastrofy, także sytuację żegnania się z życiem obecną już od tomiku *Elegia na odejście* – wypowiada Herbert za pomocą bogatej symboliki kulturowej: końca podróży, kompozycyjnego zwieńczenia dzieła sztuki, epilogu burzy. Zwracają na to uwagę P. Czaplinski i P. Śliwiński (*Z. Herbert – powrót. O Zbigniewie Herbercie z okazji wydania kolejnego tomiku jego wierszy „Epilog burzy",* w: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach,* Poznań 1999, s. 204).



Erwin Kruk

Elżbieta Konończuk
(Białystok)

ERWINA KRUKA POETYCKIE ŚWIADECTWA GINĄCEJ KRAINY

Świat poetycki wierszy Erwina Kruka zorganizowany jest wokół obrazów, które niosą symbolikę śmierci, zagłady, rozpadu. Człowiek w poetyckiej wizji Kruka jest podmiotem szczególnego doświadczenia, doświadczenia pustki i martwoty krajobrazu. Martwotę krajobrazu w wierszach mazurskiego poety oddają katastroficznie nacechowane przedstawienia opustoszałych domów, nagich drzew, zasypanych studni, rzek, po dnie których toczą się kamienie, jezior różowych od krwi. Dopełniają ją obrazy burz piaskowych, osypującego się nieba, przesypującego się piasku, który zaciera ślady oraz niezwykle sugestywne obrazy „wymarłych" cmentarzy, gdzie groby z zatartymi napisami i spróchniałymi krzyżami nic już nie mówią o przeszłości. Martwy krajobraz „zaciągnięty pleśnią", z osuwającym się „tekturowym niebem", to krajobraz wyludniony i pusty, a przedstawiony w symbolicznych obrazach oddających procesy rozpadu, kruszenia się, osypywania, próchnienia, staje się sceną katastroficznych doświadczeń przekazanych w twórczości Kruka. Świat unieruchomiony i martwy, wyrwany z czasu cyklicznego, zanika.

Erwin Kruk przedstawia świat, z którego katastrofa wymiotła ludzi, a tym samym wprowadziła go w stan rozpadu i ruiny, jaka powstaje wówczas, gdy nad światem kultury przejmują władzę prawa natury. Krajobraz mazurski, w poetyckim przedstawieniu Kruka zasypany piaskiem i zaciągnięty pleśnią, symbolizuje przerwanie ciągłości kultury i tradycji mazurskiej. Krajobraz bez ludzi przypomina więc rozsypujące się dekoracje teatralne.

Katastrofą, która zniszczyła świat kultury mazurskiej, a ziemię mazurską zamieniła w mogiłę i pogorzelisko, była druga wojna światowa. Była ona z jednej strony wydarzeniem zamykającym wielowiekowy proces kształtowania się społecznego obrazu najpierw pruskiej, potem mazurskiej ziemi, na której w dramatycznych okolicznościach zmieniali się gospodarze, a wraz z nimi języki i obyczaje. Z drugiej zaś strony wojna była wydarzeniem otwierającym wieloletni dramat Mazurów, dramat wyreżyserowany przez powojenną integracyjną politykę państwa polskiego, w wyniku której nasilające się przesiedlenia i emigracje doprowadziły do rozproszenia się społeczności mazurskiej, a w konsekwencji do przerwania więzi rodzinnych i społecznych oraz zniszczenia ciągłości rodzimej tradycji.

Na tle dramatu całej społeczności mazurskiej odgrywały się także dramaty indywidualne, dramaty poszukiwania tożsamości. Taki dramat stał się także udziałem Erwina Kruka, który w swojej twórczości wyraźnie ujawnia tworzywo autobiograficzne i metody budowania z tego tworzywa literackich światów. Bohater wierszy Kruka to

poeta wędrujący wśród burz piaskowych lub poszukujący śladów przeszłości wśród zapadających się w ziemię grobów.

Katastroficzność przejawia się w twórczości Kruka w dwu aspektach. Odnosi się zarówno do historycznego doświadczenia zbiorowości, jak i do przeżyć oraz emocji jednostki. W wymiarze ponadindywidualnego doświadczenia historii katastrofizm przejawia się w poczuciu bezsilności wobec przemijania, wobec kruchości wszelkiego bytu. W wymiarze indywidualnego doświadczenia – reprezentowanego przez Kruka i jego bohaterów – ma charakter psychospołeczny, wyrasta z konkretnej, historyczno-politycznej rzeczywistości mazurskiej.

Erwin Kruk w swojej twórczości literackiej daje wyraz historycznym doświadczeniom lat powojennych, kiedy to kultura mazurska niemal z dnia na dzień przestała istnieć. Poeta urodzony w latach wojny swoją mazurską świadomość buduje już po wojnie, znalazłszy się na kulturowej pustyni, wśród grobów swoich nieznanych przodków, boleśnie odczuwa tęsknotę za nimi. Te doświadczenia przekazuje swoim bohaterom. Tak więc bohater Kruka, zagubiony w odziedziczonym po przodkach, a zarazem obcym krajobrazie, w szumie jałowców nasłuchuje głosów swoich bliskich. W martwym krajobrazie, krajobrazie po katastrofie, doświadcza wygnania z języka i kultury mazurskiej. Jest to szczególne doświadczenie egzystencjalne, które w lirycznej interpretacji i symbolicznym obrazowaniu przedstawia poeta jako doświadczenie „bycia ostatnim". W historiozoficznej wizji, ukazanej w wierszu *Kres* (z tomu *Moja północ*), Kruk postrzega siebie jako „ostatniego z plemienia Prusów". Samotny, bez oparcia w plemieniu, bez opieki przodków zdaje się być także skazany na zagładę.

Przykładem obrazowania, które niesie ze sobą symbolikę budzącą grozę i wieszczącą koniec świata, jest wiersza Cmentarz. W pochyleniu głowy (z tomu *Zapisy powrotu*):

> Widzę jak zewsząd czai się na mnie ciemność.
> Wraca pogorzelisko, zasypuje wioskę
> sosnowym dymem.[1]

Charakterystyczne dla wczesnych tomików poety jest przedstawianie w statycznych obrazach owego świata, który się rozpadł. Obrazowanie takie dokonuje się z perspektywy świadka ocalałego z katastrofy i zagubionego w martwym krajobrazie. Pierwszy tomik poety, *Rysowane z pamięci*, otwiera wiersz zatytułowany *Nawiedzanie krajobrazów.* Bohater wiersza wśród traw i piasków mazurskich, otoczony pustynnym krajobrazem, odczuwa wokół siebie martwą przestrzeń:

> Od źródeł rzek wysycha ten krajobraz zaciągnięty
> pleśnią,
> w którym tekturowe niebo osuwa się, umiera
> w lasach, jak psalm.
> Przez okurzone nogi przewalają się burze piaskowe.

Człowiek wędrujący po zakurzonych drogach, gdzie burze piaskowe zasypują jego ślady, widzi ziemię mazurską jako ziemię nieobecnych. Tak więc powtarzającym się w poezji Kruka motywem jest obraz grobu, a często ziemi postrzeganej jako ogromny grób.

---

[1] Cytowane w tym tekście fragmenty utworów Erwina Kruka pochodzą z następujących wydań: *Zapisy powrotu*, Warszawa 1969; *Rysowane z pamięci*, Olsztyn 1963; *Powrót na wygnanie*, Warszawa 1977; *Moja północ*, Olsztyn 1977.

Urodziłem się, by nosić kwiaty na groby
i drogi.
Lecz nawet ziemia umarła.
Piasek jest sypki jak pergamin.

W świecie poetyckim Kruka piasek zasypuje groby, drogi i ślady wszelkiej ludzkiej obecności. Pogorzeliska i porośnięte trawą, opuszczone domy dopełniają martwotę i pustkę przestrzeni. Poeta-wędrowiec postrzega ziemię mazurską jako zanurzoną w piasku, a piasek w metaforach tego poety zawsze niesie ze sobą semantykę zapomnienia i milczenia. Ziemia mazurska jawi mu się więc jako wielka klepsydra, w której przesypujący się piasek odmierza czas, ale nie czas żywych, lecz czas umarłych. Jałowość i martwotę wyludnionego krajobrazu oglądanego w stanie rozpadu oddaje też wiersz *Nic tam po tobie* (z tomu *Powrót na wygnanie*):

Rzeki były ciężkie. Po ich dnach
Przetaczały się kamienie.
Nieba zetlała skorupa
Osypywała się co wieczór

– oraz wiersz *Jaki krajobraz* (z tomu *Moja północ*):

Nagie drzewa niespokojnie sterczą
Na skraju zasypanych miast.

Nagromadzenie obrazów poetyckich wprowadzających semantykę martwoty i rozpadu wskazuje także na stan podmiotu właśnie w ten sposób doświadczającego rzeczywistości. Osamotnienie i bezsilność człowieka w krajobrazie uporczywie rozpoznawanym jako martwy jest psychologiczną dominantą sytuacji lirycznych w utworach Kruka.

Podmiot w świecie poetyckim Kruka jest w sytuacji diagnozującego rozpad świata, co oczywiście może stawiać pod znakiem zapytania prezentowane tu jako katastroficzne stanowisko. Stanowisko katastroficzne ma bowiem charakter prognostyczny, gdyż tylko wtedy sensowne jest manifestowanie się podmiotu wieszczącego zagładę. Twórczość Kruka nie wieszczy zagłady, jest raczej swoistym sprawozdaniem z obecności człowieka w świecie, w którym zagładzie uległa kultura i język przodków. W poetyckim przedstawieniu tego świata dominują więc obrazy budowane wokół symboliki oddającej stan unieruchomienia, pustki, martwoty, jałowości.

W proponowanym przez Andrzeja Kołakowskiego rozumieniu katastrofizmu jako postawy kulturowej wynikającej z prób oswojenia historii[2] zawiera się emocjonalny, silnie nacechowany aksjologicznie, stosunek do rzeczywistości. Przedstawione w wierszach Kruka doświadczenie świata w stanie rozpadu prowadzi do postawy katastroficznej w aspekcie psychologicznym. Człowiek w świecie poetyckim Kruka ma świadomość bycia na granicy zagłady, której sam także może się poddać, popadając w bierność i niemoc. W rozpadającym się świecie rozpada się także człowiek. Poeta kreuje bohatera, który musi dokonać wyboru między biernością spychającą w chaos, a działaniem mogącym ocalić jego samego i otaczający go świat. Tym, co może powstrzymać rozpad już kruszącego się świata, jest tworzenie, budowanie literackich

---

[2] A. Kołakowski, *Historia – kultura – katastrofa*, „Przegląd Filozoficzny” 1995, nr 2, s.48.

światów w oparciu o pamięć własną i pamięć zbiorową. Tak więc scalanie fragmentów wspomnień przechowywanych w pamięci staje się w istocie odbudowywaniem świata. Bohater Kruka poprzez twórczość chce wyzwolić świat z unieruchamiającej go martwoty, włączyć go na powrót w naturalny cykl przemian, odbudować – chociażby tylko w sferze pamięci – to, co się rozsypuje i znika w mazurskich piaskach. Chce więc przywrócić swojemu światu historyczność, a jest to możliwe tylko wówczas, kiedy odtworzona zostanie łączność między teraźniejszością a przeszłością.

Postrzegany przez poetę martwy krajobraz jest popękany i nieciągły, jakby odbity w potrzaskanym lustrze. Świat wyludniony, z „osuwającym się, tekturowym niebem", pusty i unieruchomiony, niesie ze sobą doświadczenie bezsilności, rezygnacji i poddania się katastroficznym, destrukcyjnym nastrojom. Krajobraz, w którym zatarły się znaki przeszłości, w którym nawet „wymarły cmentarze", odbiera człowiekowi poczucie zakorzenienia, ciągłości jego dziejów i jego własnej tożsamości. Człowiek ma poczucie własnej tożsamości wówczas, gdy potrafi rozpoznać siebie i otaczający go świat, kiedy może przywołać we wspomnieniach i przedstawić sobie swoją przeszłość. Martwy krajobraz jest jednak zagrożeniem dla trwałości ludzkiej pamięci.

Kiedy rozpada się świat kultury, wyludniony krajobraz zaczyna podlegać prawom natury. On także zaczyna się rozpadać, a postępującą destrukcję wyrażają powracające złowrogo motywy osypywania się zarówno ziemi, jak i nieba. Kruk kreuje swego bohatera w sytuacji bycia na granicy destrukcji i odrodzenia, rozpadu i trwania. Zatrzymanie procesu rozpadu wiąże się u poety z przekonaniem, że siłą ocalającą człowieka i jego świat jest pamięć. W konsekwencji nieodwracalnie dokonanej katastrofy człowiek musiałby zamilknąć lub zniknąć, jak podkreśla w swojej analizie katastrofizmu Kołakowski[3]. Człowiek w wierszach Kruka, aby nie poddać się procesowi obumierania i rozpadu, usiłuje zakorzenić się pamięcią w tradycji przodków. Usiłuje z ziemi, która staje się coraz bardziej jałowa, odczytać przeszłość z już nielicznych, pozostawionych na niej znaków.

Bohater Kruka zamknięty jest w martwym pudle krajobrazu, gdzie ruchome piaski zacierają jego ślady, a nieruchome niebo osypuje się niczym piach. Tak przedstawiony krajobraz niesie doświadczenie pustyni, a zarazem doświadczenie samotności. Jest to samotność wśród grobów, gdyż to właśnie cmentarz wypełnia teraźniejszość Krukowego bohatera. Samotny wśród grobów czepia się pamięcią kruchego świata, próbując odbudować swoje wspomnienia i ujrzeć siebie w krajobrazie sprzed katastrofy. W wierszu *Zapisy powrotu* (z tomu o takim samym tytule) stawia pełne dramatyzmu pytanie: „**Kiedy pamięć upada – czy podnosi się człowiek**?"

Aby ocalić człowieka i jego świat przed nieodwracalną katastrofą, trzeba ocalić pamięć przed rozpadem i chaosem. Świat zatrzymany we wspomnieniach istnieje tak długo, jak długo jest wspominany. Pamięć Krukowego bohatera to „pamięć zasadzona w piaskach" i dlatego rysuje ona tylko obrazy kruche, nietrwałe i niepewne.

W wierszu *Nawiedzanie krajobrazów* (z tomu *Rysowane z pamięci*) bohater tak postrzega siebie w mazurskim krajobrazie:

---

[3] A. Kołakowski analizując sprzeczności postawy katastroficznej zwraca uwagę, że „konsekwentny katastrofista powinien głosić zagładę wszystkiego i bez dalszej perspektywy – ale wówczas powinien przestać wypowiadać cokolwiek, gdyż nie ma już sensotwórczego odniesienia". Zob. A. Kołakowski, *Historia – kultura – katastrofa*, dz. cyt., s. 49.

Na kamieniu siedzę w traw włochatych królestwie,
badacz nieuleczalnie chorej pamięci.

Rozpadowi ulega także pamięć i dlatego obrazy, które ona przechowuje, kruszą się. Obraz nietrwałej pamięci ukazany jest w wierszu *Z pociągu* (z tomu *Moja północ*), gdzie „pamięć rozsypuje ślady". Katastroficzność rozsypującego się wokół człowieka świata, osypującego się martwego krajobrazu dopełnia osypująca się przeszłość, której nie może podtrzymać pamięć. W wierszu *Do brata* (z tomu *Powrót na wygnanie*) przywołane są, częste w lirycznych wizjach Kruka, motywy popiołu i ognia. „Popielisko siwiejące po dzieciństwie", „pamięci wypalone widoki, zasypane prochem" – to przykłady obrazów, jakie w pamięci bohatera lirycznego pozostawiły wojenne doświadczenia.

„Nieuleczalnie chora pamięć" jest także tematem *Ronda* (1971), powieści o niezwykle poetycko skonstruowanym świecie przedstawionym. Bohater powieści Kruka, podobnie jak bohater liryczny jego wierszy, błądzi po bezdrożach swojej pamięci. Tytuł powieści przywodzi na myśl formę muzyczną o powtarzającym się temacie i przez analogię owa powtarzalność dotyczy motywów, którymi są obrazy-wspomnienia osaczające powieściowego bohatera i sprawiające, że jego pamięć przypomina labirynt. Pamięć – podsycana nielicznymi tylko obrazami przechowywanymi jako wspomnienie z dzieciństwa – skazuje bohatera na błądzenie w ich zaklętym kręgu i na niemożność wyjścia poza ten krąg. Błądzenie po bezdrożach i mylnych drogach pamięci określa kondycję człowieka, który nie może rozpoznać otaczającej go przestrzeni. Zapamiętane obrazy tworzą bowiem niejasny i niedokładny obraz świata, przypominający wizję senną. „Pamięć zapełniona snami", przechowująca wyobrażone obrazy jest też udziałem bohatera wiersza *Oni* (z tomu *Zapisy powrotu*). Bohater Kruka zawsze buduje swój świat – postrzegany jako realny –- z obrazów wyśnionych, wymarzonych i wyobrażonych.

Destrukcja krajobrazu jest ostatnim etapem w rozpadzie świata przedstawionego przez Kruka. Poeta w swojej twórczości obrazuje proces kruszenia się i rozpadu podstaw kultury mazurskiej. Początek rozpadu postrzega w przerwaniu ciągłości historycznej, co w jego poezji utożsamiane jest często z „wyciętym" językiem, najpierw plemion pruskich, potem społeczności mazurskiej. W wierszu *Obcość* (z tomu *Zapisy powrotu*) poeta pisze:

Mój język jest milczący.
Mowa, którą się posługuję,
oddziela mnie ode mnie.

W wierszu *Świat mojego języka* (z tomu *Powrót na wygnanie*) poeta doświadcza rozpadającego się świata. Doświadczeniu temu towarzyszy osamotnienie i bezsilność wobec niemożności rozpoznania, nazwania i uporządkowania postrzeganej rzeczywistości. Wszystkie te procesy dokonują się bowiem w języku, a ten uległ rozpadowi:

Zagubił się świat mojego języka. Jego strzępy
Kołują w lustrach, w których się mijamy.

Grażyna Jastrzębska – w swoim artykule poświęconym rozumieniu katastrofizmu jako historiozofii destrukcji – analizuje postawy człowieka wobec katastrofy i zauważa, że

w antropologii katastrofizmu obok żywiołu destrukcji obecny jest także wątek kreacji[4]. W poezji Kruka właśnie siłą kreacji człowiek przeciwstawia się destrukcji. Tworzy, aby nadać sens przemijaniu, a tym samym wierzy, że słowo może ocalić świat przed zapomnieniem, zatrzymując w literackich przedstawieniach przemijającą rzeczywistość.

Zanikający z dnia na dzień świat mazurskiej kultury zmusza bohaterów Kruka do zmiany swojej życiowej postawy. Ich postawa ewoluuje więc od poczucia niemocy przeżywanej w samotności., poczucia tragicznej obecności w martwym krajobrazie, do wyraźnie ukształtowanej świadomości historycznej. Wyrazem tej świadomości jest chęć ocalania mazurskiej tradycji, a tym samym mazurskiej pamięci zbiorowej.

Powojenna rzeczywistość mazurska, w której żyją bohaterowie Kruka (a w nich przegląda się sam autor, często zawierający pakt autobiograficzny z czytelnikiem), przedstawiony jest w tej twórczości za pośrednictwem obrazów niosących semantykę rozpadu i zagłady. Proponowana przez Kruka poetycka historiozofia zdaje się interpretować historię Mazur jako swoistą ilustrację takiej prawidłowości dziejowej, którą Jastrzębska określa jako dekontynuację[5], czyli rodzaj historycznego zerwania ciągłości dziejów. Przywrócenie historycznej kontynuacji jest równoznaczne z odbudowaniem pamięci o mazurskich przodkach, z przypomnieniem rodzimej tradycji. Stan dekontynuacji, zerwania ciągłości dziejów, przedstawiony jest u Kruka w obrazach bezruchu, martwoty, osypywania i kruszenia się elementów rzeczywistości jak fragmentów starych dekoracji teatralnych. Trwanie jako wartość pozytywna z perspektywy historiozoficznej staje się zadaniem dla poety. Przywrócenie człowiekowi poczucia trwania możliwe jest w literackiej kreacji poprzez ożywienie krajobrazów i nadanie im cech zmienności i ruchu. Twórczość, która mogłaby odbudować pamięć jednostki, a tym samym zbiorową pamięć mazurskich społeczności, musi być zakotwiczona w żywej przeszłości, nie w osypujących się piaskach martwego krajobrazu. Toteż bohater wiersza *Nic tam po tobie* (z tomu *Powrót na wygnanie*) mówi:

> Kluczyłem wśród wzgórz. Żałowałem,
> Że nie jestem kretem. Ziemię zryto
> Bez mojego udziału. Kilka ksiąg
> Z niej wyjęto.

Ziemię mazurską postrzega bohater Kruka jako miejsce ukrycia tajemnic plemienia, starych ksiąg i kancjonałów, które wraz ze szczątkami zmarłych zostały jej powierzone. Poeta czyta ziemię mazurską jak palimpsest, na którym kolejni jej mieszkańcy, w miejsce starych tekstów, zapisywali nowe. Odsłanianie kolejnych warstw znaczeń jest więc zadaniem poety szukającego swoich związków z przeszłością, ale jest też warunkiem trwania i ciągłości dziejów.

„Pamięć zasadzona w piaskach" z trudem wychwytuje z krajobrazu nieliczne ślady przeszłości. Bohater Kruka odczytuje rozsypane po ziemi przodków znaki i na nowo oswaja przestrzeń. Wyrwy pamięci uzupełnia wyobraźnią i marzeniem. I pamięć, i wyobraźnia boleśnie ocierają się o śmierć, gdyż tylko cmentarze pozwalają wędrowcowi rozpoznać tę ziemię jako ziemię przodków. Wsłuchując się w ciszę cmentarzy, wsłuchuje się w przeszłość. Wędrówka po cmentarzu ożywia przeszłe

[4] G. Jastrzębska, *Człowiek w obliczu katastrofy. Antropologia filozoficzna teorii katastroficznych*, w: *Zagadnienia historiozoficzne*, red. J. Litwin, Wrocław 1977.
[5] Tamże, s. 242.

w antropologii katastrofizmu obok żywiołu destrukcji obecny jest także wątek kreacji[4]. W poezji Kruka właśnie siłą kreacji człowiek przeciwstawia się destrukcji. Tworzy, aby nadać sens przemijaniu, a tym samym wierzy, że słowo może ocalić świat przed zapomnieniem, zatrzymując w literackich przedstawieniach przemijającą rzeczywistość.

Zanikający z dnia na dzień świat mazurskiej kultury zmusza bohaterów Kruka do zmiany swojej życiowej postawy. Ich postawa ewoluuje więc od poczucia niemocy przeżywanej w samotności., poczucia tragicznej obecności w martwym krajobrazie, do wyraźnie ukształtowanej świadomości historycznej. Wyrazem tej świadomości jest chęć ocalania mazurskiej tradycji, a tym samym mazurskiej pamięci zbiorowej.

Powojenna rzeczywistość mazurska, w której żyją bohaterowie Kruka (a w nich przegląda się sam autor, często zawierający pakt autobiograficzny z czytelnikiem), przedstawiony jest w tej twórczości za pośrednictwem obrazów niosących semantykę rozpadu i zagłady. Proponowana przez Kruka poetycka historiozofia zdaje się interpretować historię Mazur jako swoistą ilustrację takiej prawidłowości dziejowej, którą Jastrzębska określa jako dekontynuację[5], czyli rodzaj historycznego zerwania ciągłości dziejów. Przywrócenie historycznej kontynuacji jest równoznaczne z odbudowaniem pamięci o mazurskich przodkach, z przypomnieniem rodzimej tradycji. Stan dekontynuacji, zerwania ciągłości dziejów, przedstawiony jest u Kruka w obrazach bezruchu, martwoty, osypywania i kruszenia się elementów rzeczywistości jak fragmentów starych dekoracji teatralnych. Trwanie jako wartość pozytywna z perspektywy historiozoficznej staje się zadaniem dla poety. Przywrócenie człowiekowi poczucia trwania możliwe jest w literackiej kreacji poprzez ożywienie krajobrazów i nadanie im cech zmienności i ruchu. Twórczość, która mogłaby odbudować pamięć jednostki, a tym samym zbiorową pamięć mazurskich społeczności, musi być zakotwiczona w żywej przeszłości, nie w osypujących się piaskach martwego krajobrazu. Toteż bohater wiersza *Nic tam po tobie* (z tomu *Powrót na wygnanie*) mówi:

> Kluczyłem wśród wzgórz. Żałowałem,
> Że nie jestem kretem. Ziemię zryto
> Bez mojego udziału. Kilka ksiąg
> Z niej wyjęto.

Ziemię mazurską postrzega bohater Kruka jako miejsce ukrycia tajemnic plemienia, starych ksiąg i kancjonałów, które wraz ze szczątkami zmarłych zostały jej powierzone. Poeta czyta ziemię mazurską jak palimpsest, na którym kolejni jej mieszkańcy, w miejsce starych tekstów, zapisywali nowe. Odsłanianie kolejnych warstw znaczeń jest więc zadaniem poety szukającego swoich związków z przeszłością, ale jest też warunkiem trwania i ciągłości dziejów.

„Pamięć zasadzona w piaskach" z trudem wychwytuje z krajobrazu nieliczne ślady przeszłości. Bohater Kruka odczytuje rozsypane po ziemi przodków znaki i na nowo oswaja przestrzeń. Wyrwy pamięci uzupełnia wyobraźnią i marzeniem. I pamięć, i wyobraźnia boleśnie ocierają się o śmierć, gdyż tylko cmentarze pozwalają wędrowcowi rozpoznać tę ziemię jako ziemię przodków. Wsłuchując się w ciszę cmentarzy, wsłuchuje się w przeszłość. Wędrówka po cmentarzu ożywia przeszłe

[4] G. Jastrzębska, *Człowiek w obliczu katastrofy. Antropologia filozoficzna teorii katastroficznych*, w: *Zagadnienia historiozoficzne*, red. J. Litwin, Wrocław 1977.
[5] Tamże, s. 242.

wydarzenia. Bohatera osaczają obrazy śmierci jego bliskich, pożogi wojennej i pogorzelisk. Pod wpływem powracających we wspomnieniach przeżyć „rysuje z pamięci" obraz swojej mazurskiej ziemi. Próbuje ją ożywić w słowach i poprzez obrazy rysowane słowami pragnie ocalić i zatrzymać kształt rodzinnej krainy. W wierszu *Podróż* (z tomu *Rysowane z pamięci*) bohater mówi:

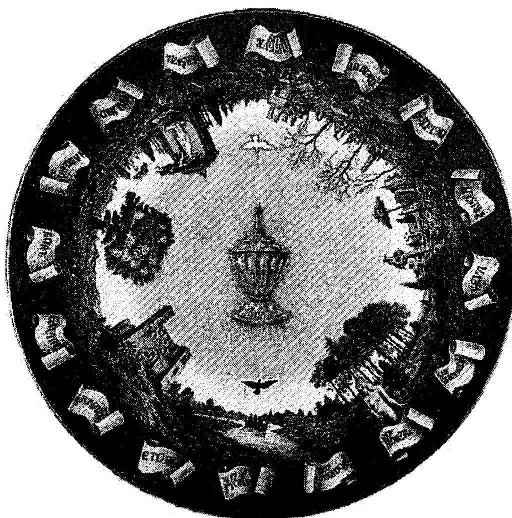
> Oto wszedłem w kraj mojego tworzenia.
> Bólu w nim tyle: i jak dojść do poezji?
> Tu rozkwitł z dawnych czasów pozostały lęk:
> oczy niczym grudy soli przesycone krwią.
> Teraz błądzę nachylony ku światłom,
> nawiedzany przez krzyki umarłych –
> przerażeniem, które tak okrutne, że aż piękne,
> niczym groby rodziców, gdy je zaciera piasek.

Przedstawiony przez Kruka pejzaż ginącego świata ma dwa wymiary: historyczny i symboliczny. W wymiarze historycznym pejzaż mazurski jest tekstem informującym o społeczno-dziejowej rzeczywistości. W wymiarze symbolicznym odsyła do egzystencjalnych doświadczeń jednostki. Pejzaż historyczny przedstawiony jest za pośrednictwem takiego obrazowania, którego centrum stanowią popadające w ruinę, czy zapadające się w ziemię elementy kultury materialnej. Pejzaż symboliczny zbudowany jest przede wszystkim z obrazów skupiających w sobie konotacje katastroficzne, gdyż budowanych w oparciu o symbolikę żywiołów. W pejzażu symboliczno-psychologicznym dominują obrazy ziemi, wody, powietrza i ognia jako sił destrukcyjnych. Świat mazurski w symbolicznych wizjach Kruka ginie, znoszony z powierzchni ziemi siłą żywiołów.

Janusz Kryszak proponuje rozumienie katastrofizmu jako postawy światopoglądowej, u podstaw której leżą niepokoje duchowe współczesnego świata[6]. Tak też twórczość Kruka, która wyrasta z tragicznej świadomości kryzysu zapowiadającego nieuchronny koniec świata mazurskiej kultury, przedstawia ten świat w momencie poprzedzającym zagładę. Poeta unieruchamia obraz poetycki i pokazuje, jak krajobraz bez ludzi kruszy się i osypuje. W ten symboliczny sposób udaje mu się uchwycić ten moment dziejowy, który można by właśnie nazwać dekontynuacją procesu historycznego.

Poeta, świadek zagłady, staje wobec wyzwania, jakim jest przywrócenie ciągłości procesowi historycznemu. Taką funkcję pełni twórczość. W literackich światach poeta ocala przeszłość, czyniąc ją przedmiotem interpretacji, która staje się zarazem formą odtwarzania zerwanych przez historię więzów ze światem minionym.

[6] J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający.Zz problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy"*, Warszawa 1978, s. 4.



Henryk Waniek, *Historia św. Graala*, 1988, olej

Alois Woldan
(Wiedeń)

MITYCZNY ŚLĄSK – O ŚLĄSKIEJ PROZIE HENRYKA WAŃKA

W ciągu ostatnich dziesięciu lat Henryk Waniek (urodzony w 1942 roku) wydał cały szereg książek przedstawiających w szczególny sposób problematykę Śląska, szybko też zyskały one znamienne miejsce w polskojęzycznej[1] literaturze Śląska, która w ciągu ostatnich lat znacznie się rozwinęła. Bardziej szczegółowo niż inni autorzy zajął się Waniek historią tego niemiecko-polskiego pogranicza, dogłębniej niż inni odkrył i przewędrował geografię tego obszaru – i te właśnie dwa komponenty w decydujący sposób wyróżniają jego teksty, niezależnie od tego, czy chodzi tutaj o jego wczesne eseje, czy też o jego ostatnią wielką powieść pod znaczącym tytułem *Finis Silesiae* (2004).

Drogą zbliżenia się do tych tekstów jest z pewnością kategoria mitu wprowadzana stopniowo od lat sześćdziesiątych[2] do analizy tekstów literackich, kategoria, która po dzień dzisiejszy nie straciła na aktualności. Niektóre dzieła literackie nadal powstają zgodnie z modelem archaicznego sposobu myślenia, zrekonstruowanego na podstawie prastarych mitów, tak że poetyka mitu wydaje się odpowiednia do ukazania osobliwości tekstów o podobnej strukturze. Potwierdzenie tego założenia odnajdujemy, gdy odwołamy się do esejów zebranych przez Wańka w tomie *Hermes w górach Śląskich*[3], które częściowo powstały już znacznie wcześniej.

Trzy z sześciu zamieszczonych w tym tomie esejów posłużą tutaj do pokazania poetyki mitu, przy czym w pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na szczególny gatunek tych tekstów, dla których określenie „esej" wydaje się niewystarczające. W odróżnieniu od klasycznego eseju – eseje te posiadają bowiem fabułę, na którą składa się podróż lub wędrówka. W poszczególne miejsca pobytu wplecione zostały eseistyczne rozważania, które ze względu na ich wymiar intelektualny odsuwają fabułę na drugi plan, a z kolei ich logika wymaga zakotwiczenia refleksji w przestrzennym chronotopie „drogi"[4].

---

[1] Por. tutaj prace E. Dzikowskiej, *Zwischen Eigentum und Erbe. Zur Wahrnehmung des schlesischen Raumes in der polnischen Literatur nach 1945*, w: *Polendiskurse. Convivium. Germanistisches Jahrbuch*, Bonn 2004, s. 107-117; H.-Ch. Trepte, *Zur polnischen Literatur des westlichen Grenzraumes*, w: *Eine Provinz in der Literatur. Schlesien zwischen Wirklichkeit und Imagination*, wyd. E. Białek, R. Buczek, P. Zimniak, Wrocław – Zielona Góra 2003, s. 249-263; W. Browarny, *Niederschlesien in der neuen polnischen Prosa 1990–2005*, w: *Ad mundum poetarum et doctorum cum Deo. Festschrift für Bonifacy Miązek zum 70. Geburtstag*, wyd. E. Białek, J. Kruczina und E. Tomiczek, Wrocław 2005, s.171-178.

[2] W polskiej wiedzy o literaturze recepcja tej metody ma swój początek w numerze specjalnym „Pamiętnika Literackiego", rocznik LX (1969), z. 2, w którym zawarta jest również seria analiz.

[3] H. Waniek, *Hermes w górach Śląskich*, Wrocław 1995, wyd. 2.

[4] O chronotopie „drogi" mówi po raz pierwszy M. M. Bachtin w jego pionierskiej pracy *Forma vremeni i chronotopa v romane* (1937-38). Por. M. M. Bachtin, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskwa 1986, s. 134 i dalsze.

Tak więc można by mówić o opisach czy też obrazach z podróży, które jednak przedstawiają nie to, co jest gołym okiem widoczne w poszczególnych miejscach podróży, tylko to, co zostaje tam zrekonstruowane, to znaczy „wyrwane” z przeszłości. Wańka podróże po regionie są zawsze podróżami w czasie, w szczegółowo zbadaną przeszłość Śląska[5]. To nierozłączne istnienie ruchu w przestrzeni i w czasie równocześnie jest pierwszym wymiarem myśli mitycznej, o czym powiemy dokładniej później.

Pierwszy tekst tego tomu zatytułowany jest *O Olbrzymach* (Waniek 1995:9-41). Semantyka wyrazu „Riesengebirge”, niemieckiego określenia polskich gór „Karkonoszy”, stała się tutaj punktem wyjścia dla uznania tego obszaru za miejsce pobytu Olbrzymów. Chociaż od szesnastego wieku różnorodne źródła dowodzą, że określenie to nie ma nic wspólnego z olbrzymami, to narrator jest przekonany o tym, że można owe olbrzymy właśnie tutaj znaleźć. Powołuje się przy tym na uwarunkowanie mitologiczne, mówiące, że razem z imieniem nadaje się danej rzeczy zarówno jej istotę, jak też określa sposób dotarcia do niej. Dlatego też imiona własne stanowią mitologiczną warstwę języka[6], przekazują głęboką wiedzę, a w końcu okazuje się, że zgłębiając etymologię określonego przedmiotu, o którego istnieniu narrator jest absolutnie przekonany: „wiemy, że Olbrzymy istnieją, choć dzieje się to w czasie pozahistorycznym” (Waniek 1995:18).

Pewność ta jednak nie zwalnia z konieczności argumentacji, a raczej można by powiedzieć, że czyni ją nawet bardziej konieczną – znajomość mitu nie jest wiedzą wynikającą z teoretycznego poznania; do wiedzy tej dochodzi się dopiero po zdobyciu praktycznego doświadczenia, w tym konkretnym przypadku podczas podróży w te góry, których nazwa zwiastuje powiązanie z Olbrzymami. Krok po kroku powstaje również podczas tej podróży przekaz historyczny dotyczący nazw i miejsc, tak aby dotrzeć jak najgłębiej w wymienione już przed- i praczasy; przy tej okazji powstaje cały zbiór takich śladów, które dotychczas nie były przez historyków brane pod uwagę, a historia zostaje poddana krytycznemu oglądowi i rozszerzona o inne możliwe warianty odczytań. Źródła historyczne zostają również uzupełnione poprzez wprowadzenie do nich legend i przekazów, które dla mitologicznej głębi śląskiego krajobrazu mają co najmniej takie samo znaczenie, jak kroniki i dokumenty; i tak na pierwszym planie wynurza się dobrze znana niemieckiemu czytelnikowi postać Olbrzyma zwanego „Liczyrzepą” („Rübe(n)zahl”) (Waniek 1995:26 i nast.), przy czym wnioskowanie o prasłowiańskiej formie tej nazwy pozwala również na sięgnięcie do samych czasów prasłowiańskich. Jeszcze wyraźniej uwidacznia się ten problem w przypadku kolejnego Olbrzyma, Flinta, za którą to postacią kryje się postać słowiańskiego boga, wywodzącego się z kultury łużyckiej, z okresu, do którego Waniek chętnie sięga również w innych swoich tekstach (Waniek 1995:36 i nast.); narrator zmuszony jest oczywiście do pieszej wędrówki po Górach Izerskich, zanim dane mu będzie zrozu-

---

[5] Por. tutaj trafną uwagę Elżbiety Dzikowskiej: „In den Essaybänden ... zeigt er [Henryk Waniek] den schlesischen Raum als ein »teatro della memoria«, in dem die Wanderung durch den Raum als eine Reise durch die Zeiten inszeniert wird, um im mythischen Chronotops Śląsk / Schlesien / Silesia die Gegensätzlichkeiten des Wanderns und des Seßhaftwerdens, des rationalen Denkens und der mystischen Erfahrung durchzuspielen” – E. Dzikowska, dz. cyt., s. 114.

[6] Por. J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Mif – imja – kul'tura*, in: *Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam VI*, Tartu 1973, s. 287.

mienie problemu – tylko konkretne miejsce w przestrzeni umożliwia uwieńczoną sukcesem podróż w czasy zamierzchłe[7].

Poszukiwanie w Karkonoszach kończy się pewnego rodzaju epifanią Olbrzyma na jednym ze szczytów tych gór, zdobytym wieczorem, po długiej wspinaczce; szczyt góry, jak i kończący się dzień wskazują na koniec poszukiwań w sensie odnalezienia szukanego celu. To, co się tam przeżywa, nie jest w żadnym razie formą doznania związaną z archetypem i czymś kolektywnie nieświadomym, a raczej należy to uznać za rodzaj indywidualnego psychologicznego rozwiązania:

> ...musimy się spieszyć, ... by jeszcze przed nocą powrócić na wysoki Grzbiet. Gdy już na nim jesteśmy i przyglądamy się okolicy, zaczynamy postrzegać świat jak gdyby oczami Olbrzyma. Wszystkie skale, stosunki wielkości i odległości, czyli rutynowa percepcja przestrzeni oraz cały banał naszego patrzenia, ustępują miejsca nowej wizji. ...Nagle zostaje nam dany wzrok Giganta (Waniek 1995:39).

Autor zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że nie jest to żadne naukowe odkrycie, które można by było przekazywać innym; jest to jednak sensowna odpowiedź na pytanie postawione na wstępie lub też potwierdzenie pewności sytuacji wyjściowej, która mitologiczną informację, zawartą w nazwie „Riesengebirge" umieszcza nie w sferze historycznego czasu przekazu faktów, lecz znajduje dla niej miejsce bezpośrednio w sferze przestrzennej. Bez odbycia pieszej wędrówki do tego miejsca nie istniałoby nawet to doświadczenie. Dzięki takim wędrówkom odkrywa narrator wciąż nowe miejsca na Śląsku, docierając do ich najgłębszych warstw dziejów. Jednak podstawą przyswajania sobie tych miejsc jest ich obejście zgodnie z zasadą mitologicznej geografii, dla której przestrzenią rozpoznaną jest ta, w którą można wejść i jej doświadczyć[8].

Podobną podróż – równocześnie w czasie i w przestrzeni – odbywamy w eseju *Sobótka alias Ślęża* (Waniek 1995:105-137). Stając na rozstajach dróg, narrator zmuszony jest do dokonania wyboru pomiędzy dwiema drogami i... wybiera – tak jak w bajce – nie szeroką i wygodną drogę, prowadzącą poza granicę, lecz wąską i trudną do przebycia dróżkę, wiodącą prosto do centrum Śląska, do góry Ślęży, od nazwy której ma pochodzić nazwa całej krainy. Ślęża nie jest taką górą, jak wszystkie pozostałe na Śląsku, ale jest właśnie **tą** górą, śląskim Syjonem, Olimpem, Araratem i Helikonem w jednym (Waniek 1995:111), ponieważ odpowiada ona archetypowi góry jako miejsca pośrednictwa między ziemią a niebem. Temu archetypicznemu – czy też mitycznemu – przyporządkowaniu odpowiada przekaz historyczny, w którym od czasów najstarszych niemieckich kronik Ślęża przedstawiona jest jako pogańskie miejsce kultu. I ponownie poszukiwanie historyczne – skierowane głównie na niemożliwe do zweryfikowania przekazy – prowadzi tutaj do zapomnianych, zagrzebanych w pamięci prawd, które zostały przeoczone w naukach filologicznych: „Ulegamy tym mitom (często nieświadome) i idziemy ich śladem, trafiając na zaginione prawdy" (Waniek 1995:117). Zatem znowuż prawda związana z początkami kultu na górze Ślęża leży we wczesnej epoce historycznej, w epoce kultury łużyckiej:

---

[7] Por. A. Bennholdt-Thomsen, *Die Bedeutung des Ortes für das literarische Geschichtsbewußtsein*, w: *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart 1990, s. 128-139.

[8] Por. V. N. Toporov, *Prostranstvo i tekst*, w: *Tekst: Semantika i struktura*, Moskva 1983, s. 227-284.

> ... wylądowaliśmy w dawnych czasach, na tej środkowoeuropejskiej Atlantydzie, u podnóża góry wyznaczającej środek świata. Ów świat wiele lat później zostanie nazwany Śląskiem. Jeszcze nim nie jest. Bogowie jeszcze nie dali mu imienia. Na razie mieszkają na górze, przyglądają się okolicy, szacują jej zalety i okazjonalnie odbierają hołdy od swych maluczkich (Waniek 1995:118).

Oś kosmiczna w formie drzewa świata czy też takiej góry jak Ślęża, która umożliwia połączenie nieba z ziemią, jest elementem składowym mitycznych modeli świata[9] – narrator umieszcza ją w ramach historycznych czy też rekonstruuje w przebiegu badań historycznych. Mit i logos nauk filologicznych są w śląskiej kosmogonii Henryka Wańka kategoriami, które wzajemnie się uzupełniają, a nie wykluczają. W tej wczesnej epoce, w której zakorzeniony jest kult na Ślęży, nie istniały jeszcze dodatkowo żadne granice pomiędzy polskim a czeskim Śląskiem i również – późniejszy – niemiecki wpływ kulturowy został tam harmonijnie zintegrowany; tak więc już prahistoryczny Śląsk był europejskim, wielokulturowym obszarem, „europejskim skrzyżowaniem" – (Waniek 1995:120); ten wczesnohistoryczny stan pierwotny określa, zgodnie z ideą myśli mitycznej, istotę obszaru Śląska, która w późniejszym okresie zaniknęła z powodu jednostronnych scaleń narodowych. Taki właśnie mit Śląska, opierający się również i na faktach historycznych (jak słynna *Księga Henrykowska*) nabrał dzisiaj ogromnej aktualności: przedstawia ideał tożsamości śląskiej, która po długoletnich, negatywnych doświadczeniach przybrała znacznie na atrakcyjności.

Wędrówka narratora w czasie i przestrzeni, która dzięki logice mitu prowadzi również na szczyt Ślęży, ujawnia kolejny wymiar śląskiego obszaru, wymiar świętości, sacrum. Świat mitu przedostał się wyraźnie w sferę tego, co święte, zaś uparte poszukiwanie przez wędrującego narratora podłoża kultu na Ślęży sięga właśnie po taką strukturę sakralną. Świętość miejsca nie traci z upływem czasu na wartości, nie pozwala zredukować się do czysto archeologicznego fenomenu, tak zresztą jak podejmowane przez wieki ze strony Kościoła i urzędów świeckich wszelkie próby pełnego wytrzebienia na tym terenie kultury pogańskiej też spełzły na niczym. Świętość jest – ze względu na jej jakość mityczną – autonomiczna („sacrum samoistne, niezależne od ciągłości etnicznego czy cywilizacyjnego przekazu..." – Waniek 1995:126).

Tak wyglądało to również i niedawno, na przykład kiedy to w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku grupy hippisów wybrały Ślężę na ulubione miejsce spotkań, czy też kiedy w latach późniejszych inne, alternatywne i ezoteryczne grupy uległy atrakcyjności tego miejsca. Typologicznie przedstawicieli tych grup można porównać z tymi ezoterykami (różdżkarzami, astrologami, alchemikami) wcześniejszych wieków, którzy za pomocą tajemnej, hermetycznej wiedzy na swój sposób zbliżali się do sacrum. Jednak po osiągnięciu celu swojej wędrówki narrator pragnie poczuć ziemię świętą pod stopami, najbardziej może w preferowanym przez niego momencie zachodu słońca, tak żeby osiągnąć cel swoich poszukiwań, który tym razem związany jest z bezpośrednią bliskością „krewnych" z kultury łużyckiej:

> Pod skałą rozpalamy niewielkie ognisko. Ten symboliczny ogień, rozniecony w samym centrum tajemnicy, ma nam przypominać tamto, już ukryte za horyzontem, wielkie, kosmiczne ognisko słońca, boskiego sprawcę ziemskiego życia. Ma nas skontaktować z dalekimi krewnymi z kultury łużyckiej (Waniek 1995: 137).

---

[9] Por. R. zur Lippe, *Das Heilige und der Raum*, w: D. Kamper /Ch. Wulf (Hg.), *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt 1987, s. 413-427.

Wreszcie w artykule *Terra recognita* (Waniek 1995:59-179) autor konstruuje pewnego rodzaju archeologię mitologiczną, która spod gruntu codzienności i normalności wydobywa coś, co znowu daje się dobrze wytłumaczyć wyobrażeniami pochodzącymi z archaicznego sposobu myślenia: „A jednak grunt, na którym stoimy, bardziej niż z materialnej ziemi składa się z niematerialnej gleby kulturowych abstraktów" (Waniek 1995: 160). Wśród tych „skarbów ziemi" zachowały się bowiem resztki Złotego Wieku, gdy człowiek znajdował się w pierwotnej harmonii z naturą i kosmosem, która to harmonia z kolei ujawniała się poprzez symetrię układów na niebie i na ziemi[10]. Pozostałości porządku kosmicznego znajdujemy jak w odbiciu w konstrukcji ogrodów i miast: i znowu w micie o Złotym Wieku przestrzeń i czas pozostają w nader ścisłym związku ze sobą – panował tutaj określony porządek przestrzenny, *in illo tempore*[11] – co nadaje tej epoce specyficzne wymiary, które, co prawda, w późniejszych czasach historycznych nigdy już nie zostały osiągnięte, ale zawsze podejmowano próbę ich naśladowania.

Z pewnością nie jest łatwo zrozumieć owe związki pomiędzy idealnym (pra)wizerunkiem i jego późniejszymi kopiami, nie jest łatwo wydobyć – niematerialne – skarby, leżące pod powłoką codzienności. Zdolność tę posiadają tylko niektórzy, ci, którzy z wewnętrznej inicjatywy udają się na poszukiwanie tychże ukrytych związków i tym samym wydobywają na światło dzienne głównie skarby duchowe, chociaż czasami dokonują również odkryć natury materialnej. Autor nazywa ich „adeptami Hermesa", „hermetykami" (Waniek 1995:170), ponieważ znajdują się oni pod patronatem boga Hermesa. Stąd też sens tytułu całego tomu *Hermes w górach Śląskich*: chodzi tutaj o głęboką wiedzę na temat natury śląskich gór i krajobrazów, którą to wiedzę można zdobyć z historii, tradycji i mitologii, przy czym hermetyczność ustępuje miejsca hermeneutyce indywidualnego poznania podczas wędrówki.

Ale śląski świat gór staje się *terra recognita* tam, gdzie odkrywa się w nim pewne zjawiska jako refleksy wymienionej już archaicznej struktury wyjściowej. I tak telluryczna energia jest nie tylko wytłumaczeniem dziwnie wijących się dróg, ależ również kamienie, skalne kolumny i megality to relikty i odbicia tego chtonicznego porządku i obiekty kultu[12]. A typowe dla regionu Śląska kamienne krzyże nie są, jak często się uważa, „krzyżami pokutnymi", związanymi z tradycją chrześcijańską, lecz stają się one oznacznikami drogi w pradawnym systemie orientacji, opierającym się na kongruencji pomiędzy ziemskim i niebiańskim porządkiem (Waniek 1995:175 i nast.). Na fakt, że ta dzisiaj już zapomniana wiedza nie straciła na wartości, wskazuje staranie o odpowiedzialne podejście do przyrody i otoczenia, jakie odnajdujemy dzisiaj w ruchu ekologicznym (artykuł Wańka był w zasadzie referatem wygłoszonym w ramach dyskusji dotyczącej ekologii); tęsknota za mitologicznym porządkiem może posłużyć dzisiaj za siłę napędową w walce przeciw czysto technicznemu oraz racjonalnemu podejściu do świata.

> Upadek wiedzy o siłach tellurycznych i o harmonijnym z nimi współżyciu to finał jednego rozdziału historii człowieka osiadłego. ... Ale w swej długiej wędrówce od epoki Chronosa aż do dnia dzisiejszego nie pozbył się nostalgii za dawną, złotą erą, za utraconym rajem (Waniek 1995:180 i nast.).

---

[10] Por. M. Eliade, *Mythes, Réves et Mystères*, Paryż 1956 (cyt. wg M. Eliade, *Mythen, Träume, Mysterien*, Salzburg 1961, s. 89).

[11] Por. M. Eliade, dz. cyt., s. 20.

[12] Por. M. Eliade, dz. cyt., s. 23 i nast.

Już w tytule kolejnego tomu *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1975* (1996)[13] zawarta jest idea podróży w czasie i przestrzeni, podróży, którą autor z braku lepszego określenia nazywa „mistyczną" („Nazwanie tej podróży mistyczną jest może nadużyciem, ale nie znalazłem odpowiedniego synonimu"; Waniek 1996:6), jeżeli nawet, biorąc pod uwagę znajdujące się u podstaw wyobrażenia o czasie i przestrzeni, jest to podróż raczej „mityczna". Podróż ta, trwająca ponad 700 lat, ze względu na jej ruch przestrzenny w czasie, jest ukonstytuowana w pewnych, określonych miejscach[14], w zależności od tego, czy przykłada się wagę raczej do czasu czy też do wymiaru przestrzennego.

Treść opowiadania jest łatwa do streszczenia – przedstawione zostają tutaj, niezmiernie fachowo, portrety trzech postaci historycznych z historii Śląska. Są to: Mikołaj z Oświęcimia (Nicolao de Ossvienczin), lekarz króla Przemysława Ottokara II w XIII wieku, Johann Scheffler – lepiej znany jako Angelus Silesius (1624–1677) – z XII wieku i Jakob Böhme (1575–1624), mistyk i filozof z przełomu XVI i XVII wieku.

Tak jak czasowe ograniczenie wspomnianej podróży zawarte zostało już w tytule (1257–1957), tak analogicznie przestrzenne ograniczenie tej „czasoprzestrzeni" dokonuje się poprzez nazwanie miejscowości, z których pochodzą protagoniści lub też tych, w których mieszkali: Oświęcim jest położony na wschodnich obrzeżach Śląska, zaś Zgorzelec leży na zachodzie tej krainy. Do tych dwóch miejsc dołączyć należy tutaj Wrocław, trzeci punkt, znajdujący się jak gdyby po środku przestrzennego zakotwiczenia, z którym związany jest Angelus Silesius, autor *Pątnika anielskiego* (*Cherubinischer Wandersmann*). Początek, środek i koniec odnoszą się do mitologicznej całości, która jest tutaj przedstawiona symbolicznie.

Dla nas interesujący jest związek tych trzech biografii, różnych wieków i różnych miejsc, w których są one umieszczone – związek poruszony w „mistycznej" czy też mitycznej jakości podróży i tematyzowyny przez narratora w różnych miejscach[15]. Tego typu podróż rezygnuje z chronologicznej zwartości – świadomie wybiera odcinki czasu między XIII a XX wiekiem i porusza się w tym przedziale czasu w tę i z powrotem– zresztą dotyczy to także przyczynowych powiązań między wydarzeniami. W miejsce chronologicznej zwartości wkracza typologiczne, a co może jeszcze ważniejsze dla mitycznego charakteru, topologiczne połączenie poszczególnych elementów w całym śląskim kosmosie. Co do podobieństw typologicznych: Mikołaj i Scheffer są lekarzami, obaj studiowali w Padwie i obaj są przedstawicielami podobnego, arystotelesowskiego i racjonalnego zrozumienia natury ludzkiej, z którego to poglądu w pewnych warunkach rezygnują na korzyść podejścia platońsko-irracjonalnego. Jako ludzie są sobie równi, pomiędzy nimi rozciąga sie dobre czterysta kilometrów, które ich od siebie rozdziela. Lecz łączy ich znacznie więcej niż osoby sobie współczesne, różniące się znacznie typami: pomiędzy tymi dwoma postaciami istnieje symetria, ich losy „rymują się", zgodnie z wypowiedzią narratora:

> Ciekawe są losy tych dwu osób – Mikołaja i Johannesa – rozdzielonych przepaścią stuleci, w wielu punktach rymujące się tak zgodnie, że nawet tam, gdzie są odmienne, dostrzegamy przebłysk niewidzialnych związków. Literatura przepada za takimi symetriami (Waniek 1996: 84).

[13] H. Waniek, *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1975,* Kraków 1996.
[14] Por. M. Bachtin, dz. cyt., s. 276.
[15] Fragmentaryczny charakter czasu jest typowy dla takich archaicznych form, jak np. rosyjskie byliny. Por. S. J. Nekljudov, *Vremja i prostranstvo v byline*, w: *Slavjanskij fol'klor*, Moskwa 1972, s. 18-45.

Podobny układ zależności istnieje między Angelusem Silesiusem, lekarzem, który stał się poetą i mistykiem, a Jacobem Böhme, „chłopskim filozofem" i szewcem ze Zgorzelca, który jeszcze na dodatek zmarł w roku 1624, czyli w roku urodzin Schefflera. Przy czym ten przypadek historyczny tłumaczony jest głębszą koincydencją: obaj są mistykami, pełnymi wewnętrznego ognia, podobnymi do aniołów otwierających przed światem ziemskim transcendentną rzeczywistość (Böhme nawet bardziej, niż noszący anioła w swoim imieniu Angelus Silesius). Wrocławski lekarz i poeta jest z kolei, ze względu na jego dwie hipostazy, pośrednikiem pomiędzy późnośredniowiecznym racjonalistą ze wschodnich pograniczy (Mikołaj) i wczesnonowożytnym marzycielem z zachodnich granic Śląska (Jakob Böhme). Warto wspomnieć, że „mistyczny" wymiar podróży stwarza możliwość wymiany typologicznych przeciwieństw między Wschodem a Zachodem: „Tu nieoczekiwane zachód staje się wschodem. Lub południe wypada o północy" (Waniek 1996: 94).

Co się tyczy odkrytych z pozoru przypadkowo przez narratora odniesień topologicznych: jak już wspomniano, zarówno Mikołaj, jak i Scheffler studiowali w Padwie – Śląsk Wańka jest więc również dzięki jego powiązaniom przestrzennym krainą zachodnioeuropejską. Ale znacznie ważniejszy dla ich wewnętrznego pokrewieństwa jest Kościół św. Macieja we Wrocławiu, w którym odbyły się chrzest i bierzmowanie Johannesa Schefflera, i w którym jest on również pochowany. Mikołaj z Oświęcim z kolei zapisany jest – według narratora – w akcie fundacyjnym jako notariusz właśnie tego kościoła. Po bierzmowaniu Angelus Silesius udaje się na pielgrzymkę do znajdującego się w Trzebnicy grobu św. Jadwigi, zaś podczas tej kanonizacji obecny był z kolei Mikołaj; tak więc poprzez tę topologiczną linię powstaje tajemnicze powiązanie, odpowiadające zarówno epitetowi „mistyczne", jak i logice mitu. Najpóźniej w tym miejscu należy zwrócić uwagę na sakralny wymiar tej podróży, opisany przez narratora słowami „tajemnica" i „obietnica" („a wśród rzeczy świętych... dwa są najważniejsze: tajemnica i obietnica" – Waniek 1996:94), który wyjaśnia również przypadkiem z niedalekiej przeszłości. W mieście Mikołów – nazwanym po Mikołaju z Oświęcim – urodził się Rafał Wojaczek, którego narrator często spotykał w pociągu do Wrocławia (jechali do centrum, jakże mogłoby być inaczej!), a prywatne podróże narratora przywiodły go do podzielonego miasta Zgorzelec-Görlitz, które w okolicach roku 1600, wtedy, kiedy Jakob Böhme zajmował się tam szewstwem, było całkowicie europejskim miastem, co jeszcze dzisiaj daje się w nim odczuć. I tu znowu Jakob Böhme jest tym, któremu, jak nikomu innemu, udało się oddać istotę tego podzielonego i jednocześnie połączonego miasta.

> Böhme jest istotą z geograficznego i duchowego pogranicza. Przekraczając tę granicę w porywach mistycznego uniesienia, zajmował się – jak to z mieszkańcami pogranicza bywa – przemytem wiedzy o tamtej stronie rzeczywistości (Waniek 1996:101).

Przestrzeni i czasu tej „mistycznej" podróży nie należy tutaj rozumieć jako abstrakcyjnego kontinuum w sensie geometrii Euklidesa czy też w sensie kategorii Kanta, o wiele bardziej te dwa pojęcia przypominają archaiczne wyobrażenia, jakie można znaleźć w mitach i tekstach folklorystycznych. Są one niejednorodne, ale za to „wypełnione" charakterem wydarzeń. Przestrzeń składa się – co ukazały już wędrówki przez śląskie góry – z konkretnych punktów, które zostały przewędrowane, objechane: to Oświęcim – Wrocław — Zgorzelec z ich różnymi rozwidleniami. Również

i czas nie jest tutaj wielkością stałą, a tylko przedstawione zostają jego ważniejsze odcinki, które z kolei nabierają znaczenia jako okresy życia protagonisty lub narratora: środek XIII wieku, późny wiek XVII, przełom wieków XVI i XVII, środek i koniec wieku XX. Przy czym zarówno czas, jak i przestrzeń są w micie jeszcze dodatkowo wymienne: przestrzeń może być czasowa, a czas może być przestrzenny[16]. I właśnie to wyraźnie wynika z układów między protagonistami w „mistycznej podróży" Wańka: w śląskim kosmosie przestrzeń jest tym, co przemienia , kompensuje, ale i kondensuje czas, który będąc nośnikiem stałości, niezależnie od wszystkich zmian zewnętrznych jakości czasu, dopomaga w zatykaniu „dziur" w chronologii. Przestrzeń Śląska umożliwia specyficzne obchodzenie się z czasem, z historią w tej przestrzeni.

Również kolejny ważny moment rekonstrukcji tej przestrzeni należy do mitologicznego zrozumienia świata – to sakralny wymiar przestrzenny, wynikający z różnicowania pomiędzy strefami sakralnymi a świeckimi. Przestrzeń świecka zaznaczona jest sakralnymi punktami, świętość z kolei ma swój wymiar geograficzny, umiejscowienie w określonym miejscu[17]. W archaicznym rozumieniu były to miejsca oznaczone osią świata, drzewem świata – w rozumieniu chrześcijańskim chodzi tutaj o miejsca, w których łaska Boża dała się poznać w specjalny sposób, jak na przykład w miejscach pielgrzymek, których na Śląsku jest przecież niemało.

Wielokrotnie wspomina Henryk Waniek w swoich esejach miejsce pielgrzymek Wambierzyce/Albendorf – *Theatrum Mundi czyli Mała Hyszowa* (Waniek 1995:75-193), *Templum Salomonis* (Waniek 1996:36-52), *Karetą do piekła, piechotą do nieba* (Waniek 2001:54-86) – któremu to miejscu nadaje ogromne znaczenie ze względu na umiejscowienie tutaj idei niebiańskiej Jerozolimy. Ta „śląska Jerozolima" pokazuje, że symboliczne znaczenie „Ziemi Świętej" może zostać oddzielone od pramiejsca i przeniesione do różnych innych miejsc, bliższych i łatwiej osiągalnych dla danego środowiska niż konkretny obszar w Izraelu: „Świątynia jerozolimska, najpierw po wielekroć burzona, później oderwana od geograficznej bazy, stała się sanktuarium uniwersalnym, mogącym znajdować się wszędzie" (Waniek 1996:49).

Z tego powodu walory przestrzenne w Wambierzycach stylizowane są zgodnie ze wzorcem Jerozolimy. Jest tu Góra Oliwna z odpowiednimi kaplicami i grupy figur „poza miastem", zatem naprzeciwko bazyliki, potok w dolinie, będący odpowiednikiem potoku Cedron, w którym na dodatek płynie lecznicza woda. Ale centralny obiekt święty znajduje się obok – jest to barokowy zespół kościelny z obrazem łaski Matki Bożej ponad wysokimi schodami zewnętrznymi, który z typologicznego punktu widzenia odpowiada świątyni Salomona, czy też nowej, niebiańskiej Jerozolimie. Uwolniona z jej pierwotnego, geograficznego przyporządkowania świątynia szuka nowej lokalizacji, jak w śląskich Wambierzycach: „Świątynia poszukuje miejsca w świecie faktów i konkretów. I choć znajduje swój *locus* tu i tam, na dłużej lub krócej, to zasadniczą jej naturą stała się kosmopolityczna bezdomność" (Waniek 1996:52). Założyciel tego zespołu, Pascharius lub też Paschalis von Osterberg, w pierwszym momencie swojej pielgrzymki nie potrzebował w zasadzie wcale docierać do Świętej Ziemi – z powodu ciężkiej choroby musiał już w Siedmiogrodzie zawrócić (Waniek 2001:78) – jednak żeby zbudować

[16] Por. V. Toporov, dz. cyt., s. 232. W innym śląskim eseju mówi autor znamiennie o „Instytucie Przemiany Czasu w Przestrzeń" (*Inny Hermes*, Warszawa 2001, s. 7).
[17] Por. R. zur Lippe, dz. cyt., s. 414 i nast.

„śląską Jerozolimę" wystarczył sam pomysł niebiańskiej Jerozolimy. I tutaj również łatwo odnajdujemy wyobrażenia pochodzące z archaicznego sposobu myślenia: konkretny świat jest odbiciem i naśladowaniem pierwotnych, Boskich pradziałań i wszystko, co odnajdujemy w tym świecie, odnosi się do źródłowych wzorców[18].

Prócz genezy mitologicznej, opierającej się na podobieństwie między obrazem pierwotnym i jego odbiciem, i obok genezy „śląskiej Jerozolimy", opierającej się na lokalizacji świątyni, w artykule z roku 2001 sięga Waniek w swojej rekonstrukcji świętości jeszcze raz do regionalnych sag i legend, opierając się przy tym na różnorakich zbiorach niemieckich – takich jak choćby historia o świecach wypełnionych prochem strzelniczym, za pomocą których zły hrabia chciał wysadzić w powietrze kościół będący miejscem pielgrzymek (tu jego żona ponoć spędzała zbyt dużo czasu). Autor podejmuje próbę weryfikacji tej historii, korzystając z informacji o właścicielach pałacu znajdującego się w pobliżu, w miejscowości Ratno Dolne – niestety nie udaje mu się to właśnie, ponieważ nie jest w stanie ustalić nazwiska takiego właściciela tego pałacu, do którego pasowałyby wszystkie informacje podawane w legendzie. Ale istnieją tam ogromne kamienne schody, z których zły hrabia, po nieudanej próbie wysadzenia kościoła, spadł i poniósł śmierć. Fakt istnienia tych schodów staje się dla autora wystarczającym świadectwem sakralnego wymiaru tego miejsca:

> Jedyne, co pewne i solidne pozostało po tych dociekaniach, to kamienny konkret tych schodów. Ich transcendentalna wymowa. Jakby się po nich nie do kościoła szło, a prosto do nieba. A jeśli spadało, to tylko do piekła (Waniek 2001: 85).

I jeszcze raz, tak jak już wyraźnie zostało to pokazane na przykładzie Karkonoszy, dostarcza topografia (a nie historiografia) dowodów, które ze względu na ich wymowę zaskakują nas tak samo, jak dowód istnienia Olbrzymów w Karkonoszach („górach olbrzymów" / Riesengebirge), które w efekcie końcowym czerpią siłę przekonania z indywidualnej, opartej na podłożu mitologicznym argumentacji, a nie z racjonalnych zależności.

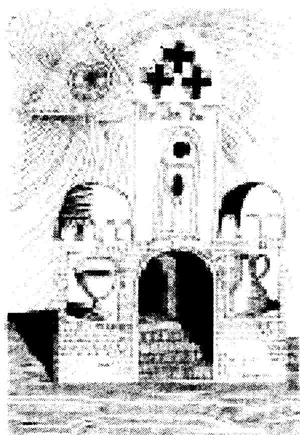
Ostatni artykuł Wańka o Wambierzycach nosi tytuł *Karetą do piekła, piechotą do nieba* (2001) i dedykowany jest „Oldze T". Chodzi tutaj o Olgę Tokarczuk, która również umieściła to miejsce pielgrzymek w swojej powieści *Dom dzienny, dom nocny* (1999)[19], ale uczyniła to inaczej. Odwiedziny w Wambierzycach spowodowały, że autorka zajęła się historią św. Wilgefortis i jej biografa, mnicha Paschalisa. Historia ta przewija się przez wszystkie rozdziały powieści. Punktem wyjścia dla obojga autorów jest konkretne usytuowanie geograficzne miejsca, które rozszerza je w oparciu o głębszy wymiar śląskiego krajobrazu. W obydwu przypadkach dzieje się to jednak inaczej. Tam, gdzie Waniek stara się przeprowadzać rekonstrukcję miejsca opartą na badaniach materiału historycznego, wprowadza Tokarczuk fikcję literacką – podstawowe zarysy historii Świętej znane są co prawda ze śląskiego folkloru[20], historia ta jest jednak układana przez autorkę i rozszerzona o historię jej biografa, który swoje istnienie zawdzięcza fikcji. W zasadzie tylko jego imię, Paschalis, zostało przejęte od

[18] Pierwotne przedmioty i działania stworzone zostały przez herosów w sakralnym początkach, później były podejmowane, może nawet nie zawsze najlepsze, próby ich kopiowania. Por. E.M. Meletinskij, *Poètika mifa*, Moskva 1976, s. 172 i nast.
[19] O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1999.
[20] Por. J. Klapper, *Schlesische Volkskunde*, Stuttgart 1952, s. 148 i nast.

założyciela kościoła, Paschalisa von Osterberg, którego pomnik znajduje się w Wambierzycach, stojąc, co nie do przeoczenia, u stóp całego kompleksu budynków. Tak więc niewielki detal historyczny stał się podstawą fantastycznej konstrukcji.

Podczas kiedy u Henryka Wańka historyczna rekonstrukcja prowadzi z powrotem do punktu wyjścia, potwierdzając świętość tego miejsca w jego wymiarze mitologicznym, w powieści Tokarczuk znika to miejsce całkowicie z pola widzenia; miejsce było tylko źródłem historii, zawierającej co prawda momenty mitologiczne (jak podobieństwo typologiczne świętej i jej biografa), historii, która jednak w końcu ulega takiej racjonalizacji, że staje się przedmiotem rozprawy naukowej zatytułowanej *Das Heilige. Über Schlesiens Mystik* (Tokarczuk 1999:194).

Takie podejście do sacrum, które na nowo zostaje odkryte przez Wańka, a przez Tokarczuk podlega całkowitemu odmitologizowaniu, pokazuje charakterystyczne zróżnicowanie we współczesnej polskiej prozie Śląska; wskazuje ono na zasadnicze różnice w podejściu do tego obszaru. To podejścia, które na pierwszy rzut oka sobie wzajemnie przeczą, ale w efekcie końcowym uzupełniają się nawzajem.



Henryk Waniek, grafika

Przemysław Dakowicz
(Łódź)

NASZA MAŁA APOKALIPSA, CZYLI NIC W KSZTAŁCIE SERDUSZKA. NOTATKI NA MARGINESIE *WALENTYNEK* TADEUSZA RÓŻEWICZA

Walentynki, którym Różewicz nadał podtytuł *poemat z końca XX wieku*, wpisując je tym samym w określony kontekst literacki i kulturowy[1], ukazały się po raz pierwszy w 1996 roku w tomie *zawsze fragment*[2], potem zostały przedrukowane w *zawsze fragment. recycling*[3] i w trzecim, zmienionym wydaniu *Uśmiechów*[4]. W żadnym z wymienionych wydań Różewicz nie wprowadził do tekstu zmian, co – jeśli wziąć pod uwagę jego skłonność do ciągłego przerabiania, komponowania na nowo, przekształcania własnych utworów[5] – jest faktem znamiennym. Na to, że poeta uznał *Walentynki* za tekst o mniejszej doniosłości, mogłoby wskazywać umieszczenie poematu w *Uśmiechach*, zbiorze utworów o charakterze satyrycznym, w grupie wierszy komentujących polską rzeczywistość pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych – takich jak *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*, *** (*„pieniądze albo życie"*), *Rodzina Nadpo-*

[1] O wielowiekowej tradycji tworzenia okolicznościowych utworów pisanych „o i na przełomie czasów" wspomina Jacek Brzozowski w artykule *Wiersze starych poetów „na koniec wieku"*, w: *Literatura polska 1999–2000*, t. I, Kraków 2002, s. 53. *Walentynki* należałoby umieścić obok *Końca wieku XIX* Tetmajera, który to wiersz, jak przekonuje autor przywoływanego szkicu, ostatecznie zburzył „horacjański topos «pieśni wiekowej»" (*tamże*; nie znaczy to bynajmniej, że utwór młodopolskiego poety stanowił bezpośrednią inspirację do napisania poematu) oraz takich utworów jak: *Schyłek wieku* Szymborskiej i *Portret końca wieku* Herberta.

[2] Nieco wcześniej w jednym z czasopism (por. „Odra" 1996, nr 1, s. 37–38) ukazał się wiersz *Biedne stare Lary i Penaty*, który później stał się trzecią, ostatnią częścią *Walentynek*. W poemacie Różewicz wprowadził kilka zmian: w wersji czasopiśmiennej pierwszy wers, będący jednocześnie tytułem został wytłuszczony, słowa „Lary i Penaty" zapisano wielką literą – w *Walentynkach* „penaty" pisane są małą literą; w wersji pierwszej jeden z fragmentów tekstu brzmiał: „Lary i Penaty / Dzień Matki / Dzień Ojca / Dzień Babci / Dzień Dziadka / Dzień Dziecka / dzień w dzień / ognisko domowe" – w poemacie wers „ognisko domowe" trafił na początek fragmentu: „ognisko domowe / Lary i penaty" itd.; z fragmentu : „ «dziadek! daj się wypchać» / nic się nie da zrobić / klamka zapadła / a może da się jeszcze / całą rzecz / obrócić w żart" wypadło słowo „jeszcze"; w szóstym wersie fragmentu: „ niestety w drzwiach / stoi już druga / osoba dialogu / różni się od tamtej / fryzurą / ale używa takich samych / słów / uwielbia Williama Whartona / autora «Ptaśka» / dodaje – fajna jest też / nasza Kaśka – / klitoris tu klitoris tam" zaimek „takich" został zastąpiony zaimkiem „tych", a w wersie dwunastym zmieniono pisownię słowa „klitoris" (w *Walentynkach* zapisano je wielką literą).

[3] T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998.

[4] T. Różewicz, *Uśmiechy*, ilustr. J. Tchórzewski, Wrocław 2000.

[5] Różewiczowską „poetykę powtórzenia" i stosowaną przez poetę tak zwaną metodę recyclingu omawia szczegółowo Andrzej Skrendo w książce *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, zob. zwłaszcza rozdział *Przekroczenie w granicach literatury*.

budliwych, co się dzieje z gwiazdami[6] – oraz jego nieobecność w autorskim wyborze *Słowo po słowie* z 2003 roku[7]. Ale jednocześnie *Walentynki* znalazły się wśród utworów z poprzedniego tomu przedrukowanych w *zawsze fragment. recycling*, jakby autor chciał powiedzieć, że nie wystarczy znaleźć się „na powierzchni poematu", ale trzeba zajrzeć do jego wnętrza, do „środka". Słowem, że *Walentynki* zasługują na lekturę wnikliwszą niż ta, jaką zaproponowali interpretatorzy i recenzenci.

Istotnie, poemat został przez krytyków literackich potraktowany z zadziwiającą niefrasobliwością. Marian Stala w omówieniu tomu *zawsze fragment* zdobył się jedynie na konstatację oczywistości: „świat (być może należałoby powiedzieć: świat współczesnego człowieka) jest dla Różewicza śmietnikiem, zbiorowiskiem nie dopasowanych do siebie i niepotrzebnych przedmiotów i idei. Rządzi tym światem kicz i tandeta"[8]. Andrzej Zawada, recenzując ten sam zbiór wierszy, nie wymienił *Walentynek* z tytułu, choć prawdopodobnie przede wszystkim do nich odnoszą się słowa: „Tonacja tomu nie jest jasna – są też wiersze jednoznacznie ciemne, katastroficzne. Ostrze samowiedzy przenika te utwory do głębi, więc żeby je trochę stępić, a trochę ukryć, więcej niż kiedyś jest w tych wierszach ironii, a nawet żartu"[9]. Julian Kornhauser dowodził, że „krytyka ogłupiającej kultury masowej i jej zamerykanizowanego oblicza [...] ma na celu wydobycie znaczenia ludzkiej twarzy, niezależności osoby, nie poddanej ciśnieniu kultury zła"[10].

Przytoczone sądy recenzentów pokazują, jak łatwo – mimo deklarowanego podziwu dla poezji autora *Niepokoju* – ulec wrażeniu, że przynajmniej część Różewiczowskiego dzieła „nie jest poezją, że to publicystyka rozpisana na pseudowiersze"[11]. Tymczasem *Walentynki* zdają się być jednym z ważniejszych utworów Różewicza powstałych w ostatnich latach, kontynuacją obecnego w tej twórczości niemal od samego początku krytycznego spojrzenia na niepohamowane rozprzestrzenianie się kultury masowej, która wkracza dziś we wszystkie sfery ludzkiego życia – co więcej, kontynuacją poszerzającą pole poetyckiej refleksji nad współczesnością i ukazującą kolejne stopnie degradacji języka oraz rozpadu spójnego obrazu świata.

*

Walentynki (poemat z końca XX wieku) mają budowę trójdzielną. Pierwszą część otwierają słowa:

---

[6] Oczywiście, można dyskutować na temat „doniosłości" lub „braku doniosłości" utworów pomieszczonych w *Uśmiechach*. Trzeba przy tym pamiętać, że satyra, ironia i pewien gorzki rodzaj humoru są obecne w twórczości autora *Czerwonej rękawiczki* od początku, a poszczególne wiersze częstokroć wchodzą w skład „poważnych" tomów poetyckich i zajmują w ich obrębie miejsca niepoślednie. Są wśród *Uśmiechów* także wiersze po prostu słabe, drukowane wcześniej jedynie w czasopismach, np. *** (*„pieniądze albo życie"*). Reakcje krytyków na satyryczną twórczość Różewicza opisuje szczegółowo Tadeusz Drewnowski w monografii *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 117–119.

[7] T. Różewicz, *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wrocław 2003. Jest to drugie, choć zmienione, wzbogacone o nowe wiersze (kilka nie drukowanych jeszcze w żadnym osobnym tomie) wydanie – pierwsze ukazało się w 1994 roku.

[8] M. Stala, *Cierpiące ciało i śmiertelne słowo. Na marginesie nowej książki Tadeusza Różewicza*, „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 24, s. 12; przedruk w: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.

[9] A. Zawada, *Fragment czyli całość*, „Nowe Książki" 1996, nr 5, s. 7.

[10] J. Kornhauser, *Pan Nikt czyta gazety*, „Odra" 1999, nr 4, s. 53.

[11] M. Janion, *Nadmiar bólu. Epika i tragika*, „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 237, s. 14.

w dniu Świętego Walentego
roku pańskiego 1994
słuchałem ćwierkania
pani redaktorki „radia bzdet"[12]

Ów początkowy fragment zawiera już informację o stosunku mówiącego (tożsamego z autorem) do zjawiska, jakie opisuje – anachroniczna formuła „rok pański" została użyta dla hiperbolizacji absurdu wiążącego się z celebrowaniem nowej „świeckiej tradycji" tak zwanego święta zakochanych, któremu patronuje jeden ze świętych Kościoła katolickiego. Pomieszanie porządków obecne w rzeczywistości przekłada się na sposób budowania obrazu – podniosły ton obecny w słowach „dzień Świętego Walentego roku pańskiego 1994" okazuje się całkowicie nieprzystający do informacji o prozaicznej czynności słuchania audycji radiowej. Ironiczną wymowę cytowanych wersów podkreślają sformułowania „ćwierkanie" i „«radio bzdet»". Poemat Różewicza od pierwszych słów podszyty jest gorzkim szyderstwem[13]:

z czarnej skrzynki
promieniował ciepły głos
cip cip cip cipki
– tak wabiły gospodynie
w przedpotopowych czasach
drób – kurki i koguciki
kikiriki
cip cip cip dziewczynki
życzymy wszystkiego naj naj naj
wszystkim zakochanym
bo to dzisiaj ich święto
cip cip cip

Głos płynący z „czarnej skrzynki" radioodbiornika jest zwiastunem nieszczęścia, rozkładu i śmierci – nieszczęścia wszechobecnego infantylizmu, rozkładu świata wartości i śmierci, kultury wysokiej, elitarnej.

Porównując komercyjny radiowy bełkot do zwoływania drobiu przez wiejską gospodynię autor *Rozmowy z księciem* sięga po środki typowe dla groteski. Oto po czasach „przedpotopowych" nadeszła epoka, w której system komunikowania się uległ radykalnej przemianie, można by rzec – degradacji, uproszczeniu, pomniejszeniu (ironiczne formy deminutywne: „kurki", „koguciki", „dziewczynki")[14]. Elementy składające się na różne fragmenty rzeczywistości, tworzące jej tkankę w odrębnych dotychczas dziedzinach, uległy rozbiciu i przemieszaniu.

Udział w konsumpcyjnych bachanaliach odprawiających się w wielkich kompleksach handlowych, poddawanie się zachodnim obyczajom, przeszczepionym na nasz grunt w celu zwiększenia sprzedaży określonej grupy produktów, prowadzi do skrajnej uniformizacji społeczeństwa:

[12] Cytuję poemat za pierwszym wydaniem zbioru *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 51–56.

[13] Do nurtu „literatury szyderczej" zaliczyła pisarstwo Różewicza Marta Piwińska. Z tą koncepcją dyskutuje Edward Kasperski, proponując, by nomenklaturę Piwińskiej zastąpić terminem „nurt parodystyczno-groteskowy" (por. E. Kasperski, *Różewicz, groteska i... postmodernizm*, w: E. Czaplejewicz, E. Kasperski, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, Warszawa 1996).

[14] Jak dowodzi Kasperski, „groteska – w szerokim, twórczym, światopoglądowym i odnowicielskim rozumieniu – jest estetyką i poetyką z m i a n y e p o k" (dz. cyt., s. 145).

szaleństwo w wielkich domach
towarowych
Amerykanie kupują Amerykanom
biżuterię bieliznę słodycze
wszystko w kształcie
czerwonego serduszka

Współczesny człowiek jest bezdomny, wydziedziczony. Różewicz podkreśla to poprzez odpowiednią segmentację tekstu – stosuje przerzutnię: „szaleństwo w wielkich domach / towarowych". W ten sposób zdaje się stwierdzać, że świat ludzkich wartości został sprowadzony do kolorowej, krzykliwej witryny sklepowej. Dom – przestrzeń intymności – zastąpiono hipermarketem, który stał się miejscem zamieszkania (a może raczej: koczowania) tłumu anonimowych konsumentów. Kupujący niczym się od siebie nie różnią, wszystkie głowy wypełnia szczelnie całkowicie identyczne Nic, o którym poeta pisał w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*: „Nasze współczesne Nic jest inne niż Nic w przeszłości. Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości. Nasze Nic istnieje i jest agresywne"[15].

Różewiczowskie „agresywne Nic", przejawiające się w standaryzacji społecznych potrzeb, wkraczające niezauważalnie w każdą sferę życia rozwiniętego społeczeństwa konsumpcyjnego, ma wiele cech wspólnych z kategorią „potrzeb fałszywych" Herberta Marcusego[16]. Owo „nowoczesne społeczeństwo" wytworzyło bezbłędnie działający mechanizm projektowania potrzeb, których zaspokajanie staje się funkcją udziału w życiu zbiorowości. Jednostka przyswaja obowiązujące wzory, traktując pragnienia wygenerowane przez społeczeństwo jako swoje własne, w pełni identyfikując się z tym, co narzuca się jej z zewnątrz – „w najbardziej rozwiniętych obszarach [...] przeszczepienie potrzeb społecznych na indywidualne jest tak skuteczne, że różnica między nimi wydaje się czysto teoretyczna"[17]. W pierwszej części *Walentynek* Różewicz, tropiąc skutki opisanego wyżej procesu, zdaje się mówić o tym, że znijaczenie zagarnia ogromne fragmenty rzeczywistości, tworzy armię jednakowych, doskonale sterownych automatów, ubezwłasnowolnia i uniformizuje, a wreszcie popycha do nieuzasadnionych aktów zła:

21-letni chłopak (w kształcie serduszka?)
zamordował czteroletniego synka
na pytanie dlaczego to zrobił
młody ojciec odpowiedział

[15] T. Różewicz, *Proza*, t. II, Kraków 1990, s. 148.

[16] W jednej z ważniejszych książek niemieckiego filozofa czytamy: „Możemy wyróżnić zarówno prawdziwe jak i fałszywe potrzeby. «Fałszywe» to takie, które są narzucone jednostce w procesie jej represjonowania, przez partykularne interesy społeczne: potrzeby, które utrwalają znój, agresywność, cierpienie i niesprawiedliwość. Ich zaspokojenie mogłoby być czymś najbardziej przyjemnym dla jednostki, jednak takie szczęście nie jest stanem, który powinien być utrzymywany i chroniony, jeśli służy on zahamowaniu rozwoju zdolności (jej własnej lub innych ludzi) do rozpoznania choroby i uchwycenia szans wyleczenia. Rezultatem jest wtedy euforia w nieszczęściu. Większość przeważających potrzeb wypoczynku, zabawy, zachowania się i konsumowania zgodnie z tym, co zaleca reklama, kochania i nienawidzenia tego, co kochają i nienawidzą inni, należy do potrzeb fałszywych" (H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. S. Konopacki, Z. Koenig, A. Chwieśko, M. Ćwirko-Godycki, M. Kozłowski, W. Gromczyński, tekst opracował i wstępem poprzedził W. Gromczyński, Warszawa 1991, s. 21–22).

[17] Tamże, s. 26. Por. także s. 22.

„tak długo i głośno płakał
aż mnie zdenerwował"
jego 16-letnia żona
powiedziała płacząc
„wiem że źle zrobił
ale ja go kocham"

Jednym z zasadniczych tematów poematu Różewicza – na co wskazuje cytowany wyżej fragment – jest upadek rodziny oraz całkowita anihilacja sfery odczuć o charakterze etycznym.

Świat współczesny nie ma centrum, obiektywne, respektowane przez wszystkich zasady postępowania nie istnieją, w sferze moralności panuje chaos, którego odzwierciedleniem i efektem są deformacja słowa, niemożność porozumienia się, zanik sensu, przemieszanie porządków – uwidaczniające się w *Walentynkach* nade wszystko w warstwie formalnej, którą tworzą urywki nie przystających do siebie wypowiedzi „pani redaktorki", młodego dzieciobójcy, jego nieletniej żony, „głosu męskiego" (należącego prawdopodobnie do jednego ze „specjalistów" w dziedzinie socjologii czy antropologii, tak ochoczo cytowanych przez media), „głosu kobiecego przesiąkniętego słodzikiem pedagogicznym" (należącego do matki samotnie wychowującej dziecko), które składają się na sarkastyczny obraz zagłuszającego wszelkie prawdziwie istotne treści „szumu informacyjnego"[18]. Jeśli dołożymy do tego zamykające fragment o „mięso-żerstwie" człowieka, lakoniczne i na pierwszy rzut oka zupełnie niezwiązane z tematem stwierdzenie: „w Anglii krowy wariują", otrzymamy przygnębiający obraz – by sparafrazować tytuł jednej ze sztuk teatralnych Różewicza – „naszej małej apokalipsy".

Apokalipsa to jeden z podstawowych terminów, które okazują się pomocne w opisaniu Różewiczowskiej wizji rzeczywistości[19]. Świadomość definitywnego przewartościowania, erozji wartości ważnych dla człowieka przez dziewiętnaście z górą wieków to najlepiej bodaj rozpoznawalny rys światopoglądu autora *Rozmowy z księciem*. Jako reprezentant „pokolenia Kolumbów" Różewicz stał się najbardziej konsekwentnym wyrazicielem zbiorowego doświadczenia zagłady całego dotychczasowego świata, której bezpośrednim rezultatem jest wszechogarniające poczucie pustki, braku, chaosu. Ludzkość stanęła po wojnie oko w oko z problemem pożerającego wszystko relatywizmu, postępującej dezintegracji. Jak się okazuje, apokalipsa to rodzaj *perpetuum mobile*, nie zakończyła się, trwa siłą bezwładu.

Kataklizm dziejowy, jakim była II wojna światowa, obnażył wszystkie słabości europejskiej kultury, ufundowanej na współistnieniu i wzajemnym dopełnianiu się

[18] Zabieg naśladowania „szumu informacyjnego" stosuje Różewicz od lat, ale w ostatniej dekadzie z większym upodobaniem niż kiedykolwiek wcześniej. Wystarczy porównać *Walentynki* choćby z licznymi ustępami *Kartoteki rozrzuconej*, gdzie ogłoszenia drobne, fragmenty artykułów z gazet codziennych, wyciąg z programu telewizji sąsiadują z fragmentami *Kazań sejmowych* Piotra Skargi, cytatami z przemówień Piłsudskiego i scenami przedstawiającymi/parodiującymi sposób pracy polskiego Sejmu. Zob. T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Kraków 1997, s. 100–135.

[19] Jego „kariera" w odniesieniu do poezji Różewicza związana jest ze słynną wypowiedzią Ludwika Flaszena w *Dyskusji o poezji Różewicza*, jaka odbyła się w redakcji „Życia Literackiego" w połowie lat pięćdziesiątych. Flaszen stwierdził m.in., że „Różewicz jest moralistą. Rzeczywistość u niego dzieli się na dwie połowy: apokalipsę i sielankę. Na linii ich styku powstają wiersze dobre. Są to przede wszystkim te wiersze, gdzie mamy apokalipsę z tęsknotą do sielanki (*Róża*). Także te są dobre, gdzie poza sielanką czujemy zgrozę apokalipsy. Pomyłką jest naiwna sielanka i naiwna apokalipsa; sukcesem zaś – sielanka i apokalipsa wyrafinowane w swej pozornej naiwności" („Życie Literackie" 1954, nr 31, s. 10).

tradycji grecko-rzymskiej i judeo-chrześcijańskiej. Co więcej, stał się katalizatorem dalszych zmian, dokonujących się w sposób mniej spektakularny, niepostrzeżenie.

Sam Różewicz, opisując stan swojej świadomości tuż po wojnie, posłużył się obrazem ruin kościoła Mariackiego w Krakowie:

> Pamiętam, że pisałem w tym czasie poemat, którego nigdy nie skończyłem – był to poemat o odbudowie kościoła Mariackiego. To, że zabytki starego Krakowa istniały obiektywnie, nie było dla mnie ostatecznym potwierdzeniem ich realności. Pomysł poematu: „... przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka pryzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzą, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu..."[20]

Pisanie poematu o odbudowie gotyckiej świątyni było równoznaczne z wykonywaniem tajemniczych, magicznych gestów, było próbą „odczynienia" tego, co stało się udziałem ludzkości w wyniku wojennej apokalipsy. Nic dziwnego, że autor *Płaskorzeźby* nigdy nie ukończył tego dzieła – powrót do stanu świadomości sprzed katastrofy nie był już możliwy, świat zmienił się nieodwracalnie, gotycka katedra we wnętrzu współczesnego człowieka legła w gruzach.

Cała późniejsza twórczość Różewicza opiera się na przyjętym za punkt wyjścia wszelkich działań artystycznych przekonaniu, że tak pieczołowicie wznoszony gmach cywilizacji runął w przepaść bez dna. Prostą konsekwencją takiego obrotu spraw jest „ciągłe spadanie"[21]. Odbywa się ono w sposób dotychczas nieznany – „człowiek współczesny / spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki". Prawa grawitacji nie obowiązują, ruch spadającego jest wielowektorowy, chaotyczny[22].

Dyskutując z tradycyjną wizją poezji jako dziedziny bliskiej wieszczbiarstwu, Różewicz stwierdził niegdyś:

> Poeta może próbować przewidzieć przyszłość, ale nie zmusi jej do dialogu. Jeśli ona przemówi do niego, to tylko ustami teraźniejszości, a on będzie słuchał pilnie, w skupieniu. I to napięte, skoncentrowane wsłuchanie się w teraźniejszość jest jedyną dostępną formą przewidywania przyszłości – słonecznej lub mrocznej, sielankowej albo apokaliptycznej[23].

Odwołując się do formuły Ludwika Flaszena („apokalipsa i sielanka"), autor *Płaskorzeźby* zaakcentował wyjątkowość powołania poety, które polega na „wsłuchaniu się w teraźniejszość", na krytycznym towarzyszeniu rzeczywistości. Jednym z najdobitniejszych przykładów realizowania tego programu poetyckiego są *Walentynki,* poemat, w którym jak w soczewce skupiają się główne wątki twórczości Różewicza. Jest wśród nich miejsce na głos w sprawie niekontrolowanego przyrostu naturalnego, o którym mowa w zakończeniu drugiej części:

> Co sekundę rodzi się na świecie troje dzieci.
> Co minutę przybywa 180 ludzi.
> Co godzinę – 10 800.

[20] T. Różewicz, *Proza*, t. II, s. 110–111.

[21] Cytat z poematu *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzonatalnych w życiu człowieka współczesnego* z tomu *Twarz trzecia* (1968). Podaję za T. Różewicz, *Poezja*, t. II, Kraków 1988, s. 200.

[22] Tamże, s. 207.

[23] Cyt. za: *W starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia R. Jarocki*, „Literatura" 1999, nr 5.

Co dzień – ok. 260 tysięcy.
Co miesiąc – blisko 7,8 milionów
Co roku – ok. 94 miliony ludzi.

Jeśli tempo przyrostu naturalnego na świecie nie zmaleje,
będzie nas w 2025 roku 8,5 miliardów, a w 2050 roku –
10 miliardów.

Skala opisywanego zjawiska jest zaiste apokaliptyczna – każdego roku przybywa niemal sto milionów potencjalnych nabywców produktów „w kształcie czerwonego serduszka", dzieciobójców i nieletnich matek.

Ostatnia, trzecia część *Walentynek*, podobnie jak części wcześniejsze, oparta została na groteskowym zderzeniu ze sobą odrębnych, niesprowadzalnych do wspólnego mianownika elementów. Porządek mitologiczny miesza się tu z typową scenerią życia rodzinnego w „epoce postindustrialnej" – lary, rzymskie duchy opiekuńcze rozdroży i zagród, przedstawiane jako młodzieńcy trzymający w ręku róg obfitości, i penaty, latyńskie bóstwa ogniska domowego[24], dogorywają we wnętrzach XX-wiecznych mieszkań:

a co z nami? pytają
duchy domowego ogniska
w betonowym bloku
stare wystraszone
mocno zakurzone
Lary i penaty

Duchy opiekuńcze okazują się elementem rzeczywistości tak samo anachronicznym jak anachroniczne jest pojęcie „ogniska domowego". Więzi rodzinne nie istnieją, a „Dzień Matki / Dzień Ojca / Dzień Babci / Dzień Dziadka / Dzień Dziecka" stanowią jedynie wygodny sztafaż dla faktycznego zaniku komunikacji między członkami rodziny, przedstawicielami różnych pokoleń[25]:

niestety w drzwiach
stoi już druga
osoba dialogu
różni się od tamtej fryzurą
ale używa tych samych
słów
uwielbia Williama Whartona
autora *Ptaśka*
dodaje – fajna jest też
nasza Kaśka [...]

„Osoby dialogu" nie mają sobie nic do powiedzenia – dialog nie jest możliwy. Słowa: „fajna jest też nasza Kaśka" nie są komunikatem, który posiadałby jakąkolwiek ważność. Zachowują zaledwie pozór treści, w istocie nie znaczą nic. Natrętny rym, podkreślający sarkastyczne spiętrzenie absurdu na poziomie „komunikacji" werbalnej, ma za zada-

[24] Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska, B. Górska, A. Nikliborc, J. Sachse, O. Szarska, red. nauk. J. Łanowski, Wrocław 1987, s. 203 i 284.

[25] Wielkie litery w cytowanym wyliczeniu i we fragmencie części drugiej: „bycie odpowiedzialnym Rodzicem / to trwa całe życie / życie życie życie życie / życie życie życie / całe życie / pożycie nawet po życiu" wzmacniają ich ironiczną wymowę.

nie unaocznić absolutne fiasko, jakim kończą się próby porozumienia między stronami. Podobnie w kolejnych wersach: „Klitoris tu Klitoris tam // rozwiódł się w końcu / z biedną Jean". Końcowe linijki *Walentynek* stanowią formalny, literacki odpowiednik realnej sytuacji komunikacyjnej lub raczej niemożliwości jej zaistnienia.

Poemat Różewicza ukazuje obraz świata w ruinie. Polega ona na definitywnym obumieraniu sensu, co uwidacznia się szczególnie na poziomie słów, które nie tylko nie objaśniają, nie porządkują i nie znaczą – ale ostatecznie zaciemniają, dezintegrują i rozmijają się z tym, co domaga się, by nadać mu znaczenie.

*

Zaangażowanie Różewicza w sprawy zasadnicze, opowiadanie się po stronie moralności „bardziej, a nie mniej rygorystycznej niż kiedyś"[26], uważne wsłuchiwanie się w oddech teraźniejszości, tropienie śladów apokalipsy w świecie współczesnym to podstawowe wyróżniki jego twórczości. *Walentynki* są dziełem poety, który – jak sam to przyznaje – nie potrafi być obojętny:

> Ja, jak każdy człowiek, jestem również egoistą. Chciałbym czasem mieć trochę „świętego spokoju", jak to się mówi. Ale być może ta moja aparatura jest taka, że czy ja chcę czy nie chcę, ona odbiera spokój. Nawet wbrew mojemu rozumowi, który mi mówi: „Co się będziesz przejmował tym barachłem. A niech to wszystko szlag trafi. Mam w dupie. Biorę swoje pieniądze i wyjeżdżam na Wyspy Kanaryjskie". Otóż nie. Ja się bardzo przejmuję [...][27].

Z Różewiczowskiej pasji komentowania rzeczywistości wyrasta spora grupa wierszy powstałych (lub przetworzonych przy użyciu tak określanej metody recyclingu) w ostatnim dziesięcioleciu. Takie utwory jak *recycling*, *nożyk profesora* czy *Opowiadanie dydaktyczne* stanowić mogą dopełnienie obrazu świata zawartego w „poemacie z końca XX wieku".

„Nasza mała apokalipsa" – objawiająca się wśród małych i wielkich absurdów codzienności, takich jak „szympansica Betsy", malująca „taszystowskie obrazy"[28] (*Opowiadanie dydaktyczne*) czy angielskie krowy, które „wariują" (*Walentynki*), wśród zagrożeń (niekontrolowany przyrost naturalny – *Walentynki*) i klęsk żywiołowych (powódź we Wrocławiu w 1997 roku – *Gawęda o spóźnionej miłości*) – to tło, „nowe dekoracje" ludzkiego życia.

Poetyckie „instrumenty" Różewicza są szczególnie wyczulone na wszelkie symptomy owego – postępującego niemal niepostrzeżenie – rozkładu, obejmującego swym zasięgiem wszystkie dziedziny życia. Jak się zdaje, źródła poezji wciąż biją dla autora *Głosu anonima* właśnie dzięki żywotności apokalipsy, której inne imiona to Nic, śmietnik czy *horror vacui*.

---

[26] A. Skrendo, dz. cyt., s. 13.

[27] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s 187.

[28] T. Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 38.

Dorota Kulczycka
(Zielona Góra)

O APOKALIPTYCZNEJ ŚWIADOMOŚCI JULII HARTWIG

I.

Do twórców posiadających świadomość apokaliptyczności współczesnej kultury zapewne należy Julia Hartwig, która znamiona dziejowego załamania widzi w zjawiskach społecznych, takich jak alienacja i samotność, anonimowość i bezdomność, różnego rodzaju patologie[1]. Symptomów kryzysu upatruje w sferze kultury, w języku. Mówiąc o nim, nierzadko sięga do biblijnego *Objawienia* – dokonuje trawestacji, czyni aluzje, parafrazuje. Ale mistyczne dzieło świętego Jana jest także księgą nadziei. Do pogodnych, jasnych stron *Apokalipsy* pisarka także – choć w mniejszym już stopniu – nawiązuje. Postaram się to udowodnić w drugiej części niniejszego szkicu.

Częstym zjawiskiem w twórczości Julii Hartwig są obrazy przytłaczającej doczesności, ogołoconej z sensu istnienia. Jednostki żyją bez wyznaczonego kierunku, zawieszone w chaosie własnych złudzeń. W wierszu pod wymownym tytułem *Prośba o znak* bohater łączy ten metafizyczny brak z egzystencjalna pustką, poczuciem samotności i zmarnowanego życia:

dlaczego nie dany mi był żaden znak
dlaczego nikt nie udzielił mi przestrogi
dlaczego żyć musiałem bez słowa zachęty
trwałem nie wiedząc kim jestem i kiedy jest mój czas
(...)
O przyjacielu – rzekła na to postać
z oczami barwy żelaza i twarzą wytartą przez lata –
Nie opuściłem cię ani na krok
i śpiewałem hymny o wyznaczonej porze
Ale głos twój nigdy nie przyłączył się do mojego
(*Prośba o znak*, WW, 94)[2].

---

[1] Zob.: D. Mollat SJ, *Apokalipsa dzisiaj*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992, s. 38: „Apokalipsa z wieku na wiek zachowuje swój walor profetyczny. Przepowiedziała wszystko. Dzięki Janowej przenikliwości spojrzenia to, co wydarzyło się za czasów Domicjana, rzuca światło na naszą i na wszystkie przyszłe epoki. Jan widział, że zaczynają się nowe czasy, które będą trwać aż do ponownego przyjścia Pana..."

[2] Cytaty czerpię z następujących zbiorów poezji Julii Hartwig: *Wybór wierszy*, Warszawa 2000 – (WW); *Nim opatrzy się zieleń. Wybór wierszy*, Kraków 1995 – (NO); *Zobaczone*, Kraków 1999 – (Z); *Błyski*, Warszawa 2002 – (B).

Autorka *Obcowania* źródła udręki, jaką przeżywają jej bohaterowie, dostrzega nie na zewnątrz, nie w ciele, lecz w głębi ich duszy. Idąc utartym już w poezji europejskiej szlakiem, zauważa, że brak transcendentnych odniesień, niemożność odnalezienia Boga, sprowadza w życiu nader bolesną, paraliżującą wręcz nicość. W mówieniu o tym nie jest wolna od odniesień apokaliptycznych:

Je i płacze
Zapewne jest groteskowy
Usiłuje zapchać sobie tę otchłań choćby strawą
O samotności pustych mieszkań.
O zwątpienie w sens początku i końca:
Tępa rozpacz starców i ich nienawiść do samych siebie
i dzika rozpacz młodości jej samouwielbienie
jej samozatrata i zwątpienie sięgające samego dna
(...)
Więc po to cała ta udręka pośpiechu ta oszukana
żeby zapchać tę dziurę
to piekło osłaniane własnym ciałem, nieustającą gadaniną
ucieczką w tłum

(*Oda do nicości*, NO, 173)

Samotność jest słowem-kluczem w spuściźnie literackiej Julii Hartwig. Pojawia się w wielu jej tekstach. Poetka przedstawia ją jako groźną chorobę, zagnieżdżoną wśród anonimowych tłumów i trawiącą tysiące ludzkich istnień. To duchowe i fizyczne ogołocenie nazwane zostało w wierszu „otchłanią", „dnem", „dziurą", „piekłem". Gdzie stara się uciec jednostka przed traumą obcowania z sobą samym? Konsumpcjonizm – najbanalniej pojęty, kult ciała i cielesności, samouwielbienie aż do skrajnej nienawiści i w końcu – wielekroć w tej poezji piętnowana – gadanina, paplanina, bełkot. W *Apokalipsie św. Jana* natchniony autor mówi:

I ujrzałem
Oto koń trupio blady,
a imię siedzącego na nim Śmierć,
i Otchłań mu towarzyszyła. (Ap. 6, 8)

Otchłań, identyfikowana z Szeolem ze *Starego Testamentu,* w diagnozie współczesnego świata dokonywanej przez Julię Hartwig znajduje swoje siedlisko we wnętrzu człowieka. Paradygmat biblijnego myślenia, odczuwania, wiary, nadziei i miłości zostaje przezeń i w nim przekreślony, unicestwiony. Cel życia staje się nierozpoznawalny, szereg – czasem tragicznych doświadczeń – pozbawiony sensu. „Płynęliśmy ku niejasnym celom" – zwierza się podmiot liryczny z *Przesłania* (WW, 88). „Dokąd biegniesz?" – to pytanie zadane w *Sporze o doświadczenie* (WW, 78). „Trwałem nie wiedząc kim jestem i kiedy jest mój czas" – mówi bohater *Prośby o znak*, a ten z *Ody do nicości* wątpi „w sens początku i końca". Nie musi to być wiążąca i ostateczna wykładnia, ale możliwe jest, aby ten początek i koniec utożsamiać z Chrystusem, Alfą i Omegą, Początkiem i Końcem[3]. Zagubienie Chrystusa – zdaje się głosić Hartwig – grozi apokaliptyczną otchłanią.

Apokalipsa św. Jana kreśli eschatologiczną wizję, w której przy końcu dziejów Bóg:

[3] Por. Ap. 1, 7b-8; 2,8; 22, 13.

> Otrze z ich oczu wszelką łzę, a odtąd już nie będzie śmierci.
> Ani żałoby, ani krzyku, ani trudu
> już odtąd nie będzie,
> bo pierwsze rzeczy przeminęły" (Ap. 21,4).

Julia Hartwig zaś pisze:

> Ale my nie umiemy sobie wyobrazić nic szczęśliwszego
> nad ten świat, który kurczowo trzymamy w objęciach.
> (*Przemija postać tego świata*, WW, 251)

Wyraźna aluzja do księgi *Objawienia* pojawia się też w wierszu *Nad Dziejami Apostolskimi*. Kiedy *Apokalipsa* mówi:

> Znam twoje czyny, że nie jesteś zimny ani gorący.
> Obyś był zimny albo gorący!
> A tak, skoro jesteś letni
> i ani gorący, ani zimny,
> mam cię wyrzucić z moich ust. (Ap. 3, 15-16),

– narrator wiersza w imieniu swego pokolenia odpowiada:

> i oto jesteśmy w gronie wybranych
> Co raz dane – przyjęliśmy i komu osądzać czyśmy letni w wierze
> czy tak już w niej zadomowieni jak małżonkowie żyjący pod jednym dachem
>
> od dziesiątków lat i nie skłonni do zadziwień
> Ale ci pierwsi? (*Nad Dziejami Apostolskimi*, NO, 68)

Nie trzeba chyba udowadniać, że za tą pełną buty wypowiedzią, kryje się autorska ironia, w rzeczywistości sprowadzająca się do nostalgii za świeżością życia, za *Ewangelią*. Cały jednak dramat, cała współczesna „apokalipsa" polega na tym, że człowiek, uzbroiwszy się w szereg argumentów, chlubi się swoją „oziębłą" postawą duchową. Wedle zaś doktryny chrześcijańskiej – jest ona „dla Chrystusa wstrętna jak letnia woda wywołująca u pijących torsje"[4].

II.

Piętna czasów wojny i okupacji, czasów totalitaryzmu i reżimu jawią się w tej poezji pod wspólnym mianem „apokalipsy spełnionej". Tak to chyba można określić, uwzględniając takie wiersze jak: *W jądrze ciemności* (WW, 89), *Siedziały panie* (WW, 92), *Drży gwiazda i światło jest bliżej* (WW, 231-2), *A jednak pragniemy jej ponad wszystko* (WW, 242) oraz *Na cześć moich braci* (WW, 261). Ale Hartwig pokazuje coś więcej – świat okazuje się „odwróconą apokalipsą" z przemieszanymi wątkami, gdzie zło przybiera pozór dobra, a niebo staje się podnóżkiem tyranów:

Herod mówiący w szopce bożenarodzeniowej: Księżyc z gwiazdami pod moimi stopami.... (*, B, 18).

Jakiekolwiek rozdzielenie w świecie wartości staje się utrudnione lub wręcz niemożliwe. Hartwig konsekwentnie powtarza myśl, iż chaos, przeciwnik boskiego ładu, znów opanował świat. W stworzenie ponownego ładu autorka zdaje się czasami już nie

---

[4] Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, zespół redakcyjny ks. M. Peter i ks. M. Wolniewicz, t. 1-3, Poznań 1982-1987, t. 3, *Nowy Testament*, Poznań 1987, *Apokalipsa Jana*, przypis do 3, 15n. ze s. 627.

wierzyć: „I budzi się absurdalna nadzieja, że wszystko, co na świecie rozrzucone bezładnie, złoży się znów w naturalnym porządku" – pisze we *Wróżeniu z morskich fusów* (WW, 175), „Nie łudź się, niczego nie da się uporządkować" – notuje w *Błyskach* (B, *, 78). I wcale, wśród ilustrujących ten problem utworów, nie brakuje apokaliptycznych odniesień. Oto w wierszu *Natura twoja* człowiek odarty zostaje z wszelkiego dobra, a najbardziej zdradza go własna, przecząca ludzkiej godności, mowa:

Natura twoja jest zła z tym się pogódź
Woła przez ciebie głosem który cię przeraża
Słowami, których – zdawało ci się – nie miałeś w sobie
Wytryska z ciebie inna niźli o niej mniemasz
jak wrzące źródło od zapachu siarki
pod którymi omdlewają zielone łąki pozoru. (*Natura twoja*, WW, 91)

Końcowe wersety mogą tylko sprawiać wrażenie jakiegoś – ludowej bądź średniowiecznej proweniencji – kiczu (ów zapach siarki, zielona łąka, itd.). Warto jednak zauważyć, iż w *Apokalipsie św. Jana* pojawia się bardzo podobny obraz:

Oboje żywcem zostali wrzuceni do ognistego jeziora,
gorejącego siarką. (Ap. 19, 20b) [5]

Apokaliptyczne jezioro buchające siarką i otchłań piekła zostały w tej poezji przeniesione w głąb ludzkiej istoty. W piekło nie trzeba wierzyć, piekło jest. Poetka przypomina, że może ono być w nas i wokół nas. „Kto powiedział że kiedy odbywała się rzeź niewiniątek / nie kwitły kwiaty i powietrze nie wydawało oszałamiających zapachów (*Kto powiedział*, WW, 108)" – pyta, czyniąc aluzję do współczesności. Apokaliptyczne wizje świata uzupełnia specyficznymi obrazami nieboskłonu. Nad światem rozciąga się „niebo bolesne" (*W rzucie pionowym*, NO, 84), „apokaliptyczne niebo" (*Nad nami*, NO, 141). Wizerunek nieba w *Objawieniu św. Jana* nie pozostawia złudzeń: czarne słońce, krwawy księżyc, spadające gwiazdy (por. Ap. 6, 12-13). U Julii Hartwig złowieszczego charakteru nabiera nawet zachód słońca. Wystarczą zatem dwa słowa, aby nakreślić sytuację:

Chłopcy kopiący piłkę na rozległym placu pod obeliskiem
i apokaliptyczne niebo zachodu w tle
Skąd w tym widoku taka nagła groza
jakby ktoś chciał to wszystko obrócić w pył
i słońce to już wie I niebo to już wie
I woda w rzece
Z głośników bucha muzyka jak dziki śmiech
Tylko nad nami w górze gwiazda
z palcem na ustach stoi zamyślona (*Nad nami*, NO, 141)

Cały kosmos jest już wtajemniczony w to, co się wydarzy, lecz bohaterowie Hartwig ani nie widzą, ani nie słyszą, zagłuszeni „muzyką" i „dzikim śmiechem". „Apokaliptyczne niebo" – żart?, maniera?, poetycki ornament? Raczej nie – autorka bowiem zdaje się być przeświadczoną o początku jakiegoś końca. „Bo trwanie pełni jest najkruchsze/ i dzień zraniony będzie właśnie w godzinie triumfu" – zapowiada w wierszu *Zraniony* (WW, 110), „Nadejdzie czas gdy trzeba będzie płakać" – powtarza

[5] Por. Ap 20, 10; .20, 13b-14; 21, 8.

złowróżbnie w utworze *Śpiew* (WW, 271). Jeszcze dobitniej przeczuciu końca daje wyraz w wierszu *Jeśli już wypada.* Mówi tam o „starzeniu się świata/ posuwającego się w głąb ciemności powoli i systematycznie" , o ziemi, która co noc „okrywa się popiołem/ coraz to bardziej popielcowa i pełna lamentów/ i coraz to słabsza przed majestatem całości". Poetce konsekwentnie nasuwa się w wyobraźni analogia między starzeniem się człowieka i starzeniem się świata. Kosmiczna noc, jaka spowija cały świat, jest „nocą bezsenną pełną rozpaczy i rezygnacji/ nocą odwróconego porządku / z którego człowiek czerpie swoją przewrotną siłę" (*Jeśli już wypada*, NO, 122-123). Przypomina ona tę kosmiczną Noc, która „dla zbrodni i zdrady" torowała drogę w *Marii* Antoniego Malczewskiego. Bezwzględną, nieczułą na wszelkie okruchy dobra potęgę.

Werbalizowane w niejednym wierszu Hartwig pragnienie usłyszenia głosu Boga staje się niemożliwe do spełnienia. Słowo-obraz zdaje się zacierać swoje kontury, traci wyrazistość, pozostając – co najwyżej – tym bardziej niepokojącym słowem-przeczuciem:

Czy niebo przemawia czy też zrezygnowało ze swoich nauk
Nie słyszę Na próżno wytężam słuch
Dobiega mnie tylko jęk karetek pogotowia
syrena straży pożarnej turkot asenizacyjnych wozów
klaksony aut nowożeńców (tamże, 122)

Kilkakrotnie ponawianego w *Apokalipsie* wezwania: „Jeśli kto ma uszy, niechaj posłyszy!" (Ap. 13, 1)[6] – nie sposób więc spełnić. Tym, co zagłusza „mówiącą" ciszę jest absorbujący uwagę hałas i zgiełk światowy.

W sarkastycznym tonie zapisany został wiersz *Wyręczymy cię, naturo.* To nie płacząca „skażonymi łzami" i dusząca się od „płonących lasów" natura pomści krzywdy jej zadane – ludzkość sama wyda na siebie wyrok:

Mimo wszystko nietrudno przewidzieć kto tu będzie zwycięzcą
możesz już uciszyć głos
my sami wykonamy za ciebie tę parszywą robotę
(*Wyręczymy cię, naturo* WW, 243)

O nadchodzącej katastrofie ekologicznej mówi też następujący tekst:

Gdyby ludzkość chciała dzisiaj, w epoce chemii, wróżyć o swojej przyszłości z wnętrzności ptaków i ryb, jak okrutną wyczytałaby wróżbę z ich spotworniałego wyglądu. (*, B., 8)

A zatem nie tylko zbolała ludzkość świadczy w tej poezji o apogeum zła dokonującego się na ziemi. Współczująca ptakom godzącym się z miejską „cywilizacją i decybelami hałasu" (*, B, 7), bolejąca nad chorymi kasztanowcami „wybranymi na zagładę" (*, B, 66) – Hartwig widzi i obwieszcza katastrofę ekologiczną. Jest poetką, która umie nawiązać kontakt z przyrodą, ale z przyrodą udręczoną, zdewastowaną, chorą. Obdarzona nieprzeciętną wrażliwością, odczytuje nie tylko „znaki czasu", znaki historii, lecz również znaki natury. Niczym starożytny augur lub średniowieczny astrolog rozmawia z niebem, z kosmosem. Słońce, niebo, woda, gwiazda „z palcem na ustach" to jej sprzymierzeńcy, w których prawda o rzeczach ostatecznych została zapisana i którą to prawdę poetka stara się rozszyfrować. „Wynik" okazuje się nader niepomyślny dla człowieka.

[6] Por. Ap. 1,11; 1,19; 2,7; 13, 9; 22,8.

III.

Niemałą rolę odgrywa w poezji Hartwig przeciwstawienie ładu i chaosu: „Raj to nie rozczochrana natura (...) to zwycięstwo ładu" – pisze w wierszu *Wszystko na miarę* (Z, 10). „Pan Bóg przegonił chaos ze wszechświata. Ustalił rodzaje, podzielił gatunki. Wówczas chaos schronił się w naszym wnętrzu. I powoli wylewał się z niego, zagarniając świat na nowo" – czytamy w wierszu *Powrót* (*W*, 58).

Owo nieuporządkowanie panuje w każdej dziedzinie ludzkiej aktywności, również w języku. To następny rejon, w którym pisarka dopatruje się znamion apokalipsy. W wywiadzie – przeprowadzonym przez Piotra Szewca – Hartwig, mówiąc o zagrożeniach wobec różnych aspektów kultury, stwierdza:

> Język jest w stanie wielkiego zagrożenia. Prawdę mówiąc nikt nie zwraca na język uwagi, jest puszczony luzem. Ilość słów, którymi rozporządza przeciętny Polak, jest po prostu zastraszająco skromna. Nie mówiąc o tym, że istnieje przyzwolenie na wulgaryzację języka – na ulicach, w reklamie, a nawet w rozmowach. Tu powinna być przeprowadzona specjalna akcja społeczna. Przestała obowiązywać etyka języka. Ludzie rozmawiają ze sobą w sposób przerażający i używają strasznych słów. I nikt tego nie piętnuje. Myślę, że warto, aby powstałą jakaś instytucja, która dbałaby o język, prowadząc szeroką akcję w szkołach, na uniwersytetach i właśnie w tych tak bardzo grzesznych mediach[7].

Problem ten sygnalizuje Hartwig również w *Lekcji pisania*:

> Poetą głoszącym religię słowa, które stanowić ma czynnik odrodzenia duchowego, był Josif Brodski. Jestem wraz z nim głęboko przekonana, że splugawienie języka, niechlujstwo, brak precyzji i zubożenie słownika świadczą o upadku kultury. Nie kto inny też jak Brodski właśnie zwrócił się do prezydenta Havla z wezwaniem, by zobowiązał pisma i gazety do regularnego druku literatury pięknej, a zwłaszcza poezji, która mogłaby wpłynąć na stan duchowy społeczeństwa[8].

Ubóstwo i nędza języka urasta u Hartwig do rangi kulturowego skandalu. Z tego przeświadczenia rodzi się szereg jej wierszy – tych również, w których gorycz neutralizowana jest nutką ironii, drwiny, sarkazmu[9].W wielu wypowiedziach lirycznych poetki pojawia się myśl dotycząca braku poszanowania dla słowa, jego deprawacji, przerodzenia mowy w bezsensowną paplaninę, a aktu komunikacji w nic nie znaczący lub – co gorsza – złorzeczący bełkot, krzyk:

> Zagłuszacie mnie krzykiem, śmiechem, dźwiękiem bitego szkła. A jednak wołam ze zjeżonymi włosami i usta moje poruszają się jak usta przerażonej głuchoniemej, która podczas bankietu zobaczyła skrzydło nadlatującego pożaru. (***, *Zagłuszacie mnie...*, NO, 21)

Hartwig zdaje się wskrzeszać tu stary, romantyczny topos poety-proroka, a zarazem poety-szaleńca. Jego głos przypomina krzyk wołającego na pustyni, bo wśród wrzawy i zgiełku do nikogo już nie dociera, stłumiony i zagłuszony. A jest to głos pełen przerażenia, ostrzegający przed katastrofą, przed „skrzydłem nadlatującego po-

---

[7] P. Szewc, *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002, s. 53.

[8] J. Hartwig, *Kilka zwierzeń*, w: *Lekcja pisania*, redakcja M. Sznajderman, Czarne 1998, s. 82.

[9] Julia Hartwig o humorze, uchwytnym w niektórych jej wierszach, pisze: „Grzechem byłoby nie wspomnieć tu o poczuciu humoru, który wybawia poetę od sentymentalizmu, od czarnowidztwa i ulegania nastrojom. Ten zbawczy humor poetycki potrafi uskrzydlić wiersz i nadać mu wyższy wymiar. Dzięki żartowi przestrzeń poetycka jakby się otwiera, rzeczywistość przestaje być jednoznaczna, własne zdanie nie brzmi tak kategorycznie" (J. Hartwig, *Słowo od Autorki*, w: *Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 7-8).

żaru". Sytuacja czyni z lekceważonej prorokini głuchoniemą, która nic nie słyszy i nic nie jest w stanie wyrazić. Sama ulega przerażeniu, czego nie wolno było żadnemu prorokowi: „Przestań się lękać tego, co masz cierpieć" – usłyszał któregoś dnia autor natchniony *Apokalipsy* (Ap. 2,10).

Do katastroficznego wizjonerstwa autorka zbliża się również w wierszu *Mowo, mowo*. Akty mowy i towarzyszące im gesty nie muszą sprowadzać katastrofy – same upodobnione do apokaliptycznych plag – stają się zatrważającym *horrendum*. Porównań jest siedem (pozwoliłam je sobie ponumerować), dokładnie tyle, ile w *Objawieniu Św. Jana* było symbolicznie pieczęci, trąb i czasz, zwiastunów „wielkiego dnia gniewu Bożego"[10]:

> Stoję pod ulewnym deszczem tych słów jak (1) pod ulewą rtęci i gnoju, (2) pod obsuwającymi się kamieniami, (3) pod błotem latającym, (4) pod sypiącymi się gwiazdami, (5) pod opadem zestrzelonych dzikich kaczek, (6) pod gruzem wysadzonego w powietrze drapacza chmur, (7) pod nalotem szarańczy, która niszczy wszystko, co napotyka. Osaczają mnie mówiące usta, stare, młode, sepleniące, dźwięczne, zduszone, chrapliwe, pojękujące. (*Mowo, mowo*, NO, 80)

Uniwersum współczesnej kultury werbalnej przybiera pozór jakiejś dziwacznej tragifarsy. Do różnorakich kataklizmów ekologicznych i cywilizacyjnych, ziemskich i kosmicznych, tych na miarę wyobraźni człowieka początków śródziemnomorskiej cywilizacji i tych, które jest w stanie wyobrazić sobie człowiek XXI wieku, porównana została ludzka mowa. Nie brak tu kopii wstrząsających obrazów z *Apokalipsy*. Pierwsze trzy „plagi" mogą być swoistą trawestacją Janowych wersetów:

> Pierwszy zatrąbił:
> a powstał grad i ogień – pomieszane z krwią
> – i spadły na ziemię. I spłonęła trzecia część ziemi.
> (...)
> Drugi anioł zatrąbił:
> i jakby wielka góra płonąca ogniem została rzucona w morze. (Ap. 8, 7-8)

Możliwe, że obraz spadających gwiazd z wiersza Hartwig też został zaczerpnięty z *Objawienia św. Jana*:

> Gdy otworzył szóstą pieczęć,
> nastąpiło wielkie trzęsienie ziemi,
> (...)
> I gwiazdy spadły z nieba na ziemię,
> tak jak drzewo figowe wstrząsane silnym wiatrem zrzuca na ziemię swe niedojrzałe owoce. (Ap. 6, 12a, 13)

Podobnie nalot szarańczy:

> A z dymu wyszła na ziemię szarańcza,
> której dano moc, jaką mają ziemskie skorpiony.
> I powiedziano jej, by nie szkodziła trawie na ziemi (...),
> lecz tylko ludziom, którzy nie mają pieczęci Boga na czołach.
> Nakazano jej też, by nie zabijała,
> ale miała przez pięć miesięcy zadawać im katusze. (Ap. 9, 3-5)

---

[10] Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. cyt., t. 3, *Nowy Testament*, *Wstęp* do *Apokalipsy Jana*, o. A. Jankowski, s. 616.

„Przerażająca" ludzka mowa niczego już nie komunikuje, niczego nie pogłębia: „...to samo, to samo, to samo" – pisze dalej poetka. Rodzi się ona z chaosu i chaos potęguje. Do niczego się nie odnosi, oprócz ziemskiej, często brudnej doczesności: „Adwokat, sędzia, sprzedawca, pijak, donosiciel, dziwka..." (*Mowo, mowo*, NO, 80). Mowa okazuje się zakopanym talentem ewangelicznym, marnowanym darem, profanacją odwiecznego Słowa, zmąconą rzeką słów, która przestała być dowodem człowieczeństwa. Nie inaczej kwestię współczesnego języka widzą inni polscy poeci, na przykład autorka *Apokalipsy przedświętojańskiej* – Urszula Kozioł.

IV.

C i s z a we współczesnym świecie zostaje totalnie unicestwiona. Zagraża wszelkim aktom kreacji, uniemożliwia harmonijny rozwój Ziemi z różnorakimi przejawami życia: „Bóg tworzył w ciszy" – czytamy w wierszu *Niedorośli* (WW, 52) – „A my napełniliśmy świat zgiełkiem pustych słów, hukiem i wrzawą". Autorka zdaje się pytać, czy taka mowa, w której nie idzie o porozumienie, dialog, czy choćby o ekspresję własnego „ja", w której właściwie już o nic nie chodzi, nie przypomina wznoszonej na pysze ludzkiej biblijnej wieży Babel, bełkotliwego Babilonu. Drastycznych dowodów na niemożność porozumienia poezja Hartwig dostarcza więcej:

Co mogą sobie powiedzieć przesłuchujący i przesłuchiwany?
Gdzie jest wspólny język którym mogliby się porozumieć?
Jest on za górami i nie ma takiego szaleńca
Który chciałby się udać na jego poszukiwanie (*Co mogą...*, NO, 116).

Z podobną problematyką spotykamy się w wierszu pod znamiennym tytułem *W jądrze ciemności*. „Przesłuchiwany" zdobywa tu nowe imię „wygolonej chudej głowy". Ta głowa – syndrom przebytej kaźni – pyta:

A ty skąd czerpiesz swoją nadzieję
na której chcesz budować radość i afirmację świata
Nie pytałeś mnie nigdy czy mam na ten zachwyt dość siły
nie pytałeś czy jest między nami jakaś wspólność
(*W jądrze ciemności*, WW, 89)

Brak pojednania, straszliwe krzywdy zadane ludziom przez ludzi pogłębiają metafizyczną przepaść, przywracają światu jego pierwotny stan chaosu. Zachodzi wyraźna analogia między współczesną ludzkością a mieszkańcami starożytnego Babilonu.

Semiotyczny bezład dosiągł również poezji – słowa pozbawił znaczeń, pomieszał pojęcia, zdewaluował sensy, zdegradował wartości:

Co mu ślina na język przyniesie. Bez ładu i składu. Poezja okruchów, obierzyn, odpadków, niejasnych aluzji, nieprecyzyjnych słów, niedokończonych myśli. Zwolniona od wszelkiej piękności, usprawiedliwiona z niechlujstwa. (***, *Co mu ślina...*, NO, 85)

W podobnie deprecjonującym świetle zaprezentowana została współczesna poezja w wierszu *Spotkania* (WW, 218).

Nie będzie chyba przesady w stwierdzeniu, iż Hartwig ten złożony problem kryzysu języka i sztuki postrzega przez pryzmat antropologii i metafizyki. Bo jeśli poeci nie stoją już na straży słowa, jeśli nie umieją nazywać rzeczy po imieniu, to kto uratuje świat? Tę samą troskę wyraża inny współczesny poeta – Wojciech Wencel. Staje

w obronie romantycznej tezy, iż prawdziwą sztukę, literaturę tworzy wspólnota ludzka[11]. Czy inaczej myśli Hartwig, gdy pisze:

Zbiorowe drogi ludzkich mitów opuszczone dla szczypania przydrożnej trawki. Tu kępka, tu kępka, razem tysiąc kępek obok siebie. Będą się dziwić, patrząc na to kiedyś. (***,*Co mu ślina...*, NO, 85)

Nie ma aksjomatów, wspólnych punktów odniesienia, każdy „gada" swoim językiem od siebie i do siebie. Nie ma jednego, harmonijnie brzmiącego śpiewu: „Potrzebna nam także pieśń dostojna/ abyśmy mogli pójść przeciw niej/ wątpiąc i zdradzając ją raz po raz" (*Potrzeba nam*, NO, 76). Kod dawnych epok jest już ledwo rozpoznawalny, czego jeszcze jednym świadectwem mogą być wiersze *Powiedz jak długo trwać będą dawne imiona* (WW, 85) i *Dywagacje o wieku minionym* (WW, 185). Kiedyś pamiętano, kim byli „Tobiasz (...) Holofernes Judyta Betsabe Jezabel Saul Dawid król Salomon Anna Samotrzecia", „nikt nie wstydził się pięknej gry słów" i szczerego mówienia w pierwszej osobie: >>„śniłem", i „czuję" i „przeczuwam" i „wiem to na pewno", a także „zabiję się dla ciebie" i „bądź moja na zawsze"<<. Dziś natomiast pomieszały się języki, apokaliptyczny Babilon, miasto zła i chaosu, jak je określił współcześnie egzegeta *Biblii* Gianfranco Ravasi – przeżywa apogeum[12]. Spod jego znaku wywodzący się poeci ulegli moralnej degrengoladzie, nie są w stanie przekazać żadnych ocalających wartości. Te bolesne przeświadczenie, notowane wielokrotnie, Hartwig powtórzy w przejmującej grozą refleksji:

i to jest właśnie wiano, jakie wnosicie
w wierszach które nie silą się na wielkość ale ukazują kalendarz codzienności
oglądany spojrzeniem farmera neurastenika i hipochondryka
dipsomana nimfomanki i włóczęgi
zachłyśniętego życiem lub skopanego przez gang nieszczęść i niepowodzeń
(*Tłumacząc wiersze poetów amerykańskich*, WW, 250-251)

Mimo wszystko – poetka nie przestaje mieć nadziei. W utworze zaczynającym się od słów *Co mu ślina...* pisze:

Tęsknota do symboliki trwałej. Nie przez szpary, dziury w płotach i piwnice. Wejść głównymi drzwiami, gdzie umarli czekają na żywych w niecierpiących zwłoki sprawach. Gdzie żywi stają się na powrót żywymi. (***, *Co mu ślina....*, NO, 85)

Ocalający dialog z tradycją, spełnienie „tęsknoty do symboliki trwałej", okazują się wprost konieczne. Wezwanie to podejmuje Hartwig, którą Jerzy Kwiatkowski nazwał „przeciwieństwem poetki ulegającej poetyckim modom"[13]. Piotr Śliwiński dowodzi zaś, iż umie ona łączyć dwie sprzeczności – „rozległą i ugruntowaną kulturę" z „wrażliwością":

Poezja według Julii Hartwig wybawia (...) od histerii i obcości, które jakże często – również ostatnio – uważane były nie tylko za źródło, ale i ostateczne przesłanie wiersza. Jest też ratunkiem od niemożności wypowiedzenia siebie, zaplątania w myśli i od jałowych obrotów języka. (...) poezja to przede wszystkim akt mowy przeciwstawiający się egzystencjalnemu bełkotowi

[11] Zob. W. Wencel, *„Zamieszkać w katedrze". Szkice o kulturze i literaturze*, Warszawa – Ząbki 1999, s. 7-9.

[12] G. Ravasi, *Apokalipsa*, przełożył K. Stopa, Kielce 2002, s. 9.

[13] J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, w: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1995, s. 370.

i niemowności obrazkowej kultury; to również akt życia zwrócony przeciw chaosowi, nicości i śmierci. Dopóki żyjesz – dopóty mówisz, dopóki mówisz składnie i ze zrozumieniem tego, co piękne – dopóty wiesz, w y r a ź n i e w i e s z , kim jesteś i co przeżywasz[14].

Słowo poetyckie Hartwig jest jasne i konkretne, dobitnie wyrażone. Tendencję do klasycznych form wypowiedzi, ujawnioną w tytułach wierszy (*Spór o doświadczenie*, *Wyznanie*, *Przesłanie*, *Oda do nicości*, *Skarga na świętych*, *Dywagacje o wieku minionym*, *Miniatura znad jeziora Como*, *Na cześć moich braci*, *Śpiew*, itd.), można odczytać jako zwrot ku tradycji, odpowiedź na wszechogarniający, obecny również w literaturze, bełkot. Poetka apeluje o „pieśń dostojną" (*Potrzeba nam...*), tęskni za „jedną muzyką i jednym chórem głosów" (*Kantata Bacha*). Zwraca uwagę na piękno i dobro pozostawione potomnym w świecie kultury. W swoich pismach przywołuje to dziedzictwo, prowadząc dialog z pisarzami i dziełami minionych wieków. Dzięki temu jej twórczość staje się głosem przywracającym ład, głosem ocalającym. Kiedy świat ginie, poetka „poszukuje" zbawczego słowa. Szuka go w literaturze, muzyce, malarstwie, w religii:

Gwałt był na początku istnienia i gwałt jest wciąż w mocy
Widziałam na chodniku ciało dziewczyny owinięte w celofan
Tak jak ona ginęły królestwa i kraje i całe narody
wzięte przemocą, okaleczone do głębi i zhańbione
Pozostać przy celach prostych,
podawać je sobie z ust do ust jak oddech
przywracający życie konającemu
Gdzie jest to słowo gdy rozpaczliwie modlimy się nocą
by zachowana była nieśmiertelność tych, których kochamy
(*Poszukiwanie*, NO, 118)

Podobnie „proste cele" już dawno zostały wyznaczone. Poetka nie ukrywa, że ich zapis istnieje w Piśmie Świętym, a ich treścią jest Miłość. Dlatego chętnie przywołuje w swoich wierszach historie biblijne, chętnie też transponuje w nich ewangeliczne treści:

Gdybyśmy kochali Go naprawdę potrafilibyśmy stworzyć tę kantatę
Niech nikt nie mówi że nie ma nut i ma tępe ucho
Gdybyśmy Go kochali jak na to zasługuje
umysł nasz osiągnąłby wiedzę o harmonii w jednym momencie objawienia
i stalibyśmy się jedną muzyką i jednym chórem głosów
wołających Chwała Chwała
Gdybyśmy kochali Go jak nam przykazał (*Kantata Bacha*, WW, 105)

W wielu wierszach Hartwig zdradza, że tęskni za głosem Bożym, chce nasłuchiwać, słuchać, rozumieć: „Przemów do mnie, Boże dziecka. Przemów/ niewinna trwogo" – modli się w *Powrocie do domu dzieciństwa* (WW,16). W wierszu zatytułowanym *Wokół stołu* (WW, 288) opisuje sytuację rozbudzenia zainteresowań tekstem *Biblii*, jej najtrudniejszymi partiami: „Pani Katarzyna wyciąga notatki z wczorajszego wykładu/ o symbolice Apokalipsy Świętego Jana i zagaduje Matijasa". W *Kantacie Bacha* wyjaśnia, że „olśnienia" może dostąpić każdy pod warunkiem miłości Boga. I możliwa jest pełna harmonii „pieśń dostojna", oczekiwana w wierszu *Potrzeba nam.* Gdyby ludzie naprawdę „kochali Go", nieustanne *gloria* rozbrzmiewałoby „jednym chórem głosów"

[14] P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 94 i 97.

już na ziemi. A tak chwałę Bogu oddają tylko poszczególne jednostki, jak znajdująca się nad morzem zakonnica z wiersza *Gloria*. Obraz, który kreśli poetka, to zaledwie domysł, metafora sugerująca wkroczenie w wymiar transcendencji:

i można by pomyśleć że jej wypuszczona na wolność dusza
pływa pełna radości igrając z falami
podczas kiedy ciało odmawia pokornie pełne zachwytu Gloria. (*Gloria*, WW, 286)

Podobną sytuację liryczną odnaleźć można w prozie Julii Hartwig zatytułowanej *Z głową odwróconą* (WW, 225). Zaczyna się ona od słów „Kiedy już wszystko minie...", przywodzących na myśl czas apokaliptycznego dopełnienia, końca. Ale nie jest to koniec ostateczny. Zwerbalizowana zostaje w tym tekście tęsknota za niezakłóconym już niczym stanem kontemplacji absolutnego piękna, „z głową odwróconą od wszystkiego, co nudzi i trapi". Ikonograficznym przedstawieniem tego trwania jest motyw posągu, obrazem owej pełni – dającej ukojenie i radość – znów, jak w wierszu *Gloria* – bezkresne i jasne morze – synonim nieba. Według *Apokalipsy św. Jana* niebo polega na nieustannej doksologii, wielbieniu bez końca Boga. „Doznałem natychmiast zachwycenia" – zwierza się autor *Objawienia* (Ap. 4,2). W Jeruzalem niebiańskiej wszyscy będą w „zachwyceniu" śpiewać jedną pieśń:

„Zasiadającemu na tronie
i Barankowi
uwielbienie i cześć, i chwała i moc na wieki wieków".
A czworo Zwierząt mówiło: „Amen".
Starcy zaś upadli i oddali pokłon. (Ap. 5, 13-14)[15]

Również czytywany przez Hartwig św. Augustyn nie inaczej wyobrażał sobie niebiańską szczęśliwość: „Nic też pewnie nie będzie milszego państwu onemu nad tę pieśń, wychwalającą łaskę Chrystusa, którego krwią oswobodzeni jesteśmy"[16]. W kontekście powyższych słów daje się odczytać wiersz *Gloria*.

Kolejnym świadectwem szukania „mistycznych" olśnień na pograniczu świata ziemskiego i transcendentnego jest *Miniatura znad jeziora Como*. W wierszu tym kontemplacja piękna krajobrazu umożliwia spełnienie trudnych, jak się okazywało, nakazów z *Apokalipsy*: „Zapisz więc to, co widziałeś,/ i to, co jest, i to , co potem musi się stać" (Ap. 1, 19) oraz „Jeśli kto ma uszy, niech usłyszy! (13, 9). Podmiot liryczny wiersza wyznaje:

chwalę wzrok który widzi uszy które słyszą
i upór świata w trwaniu
(*Miniatura znad jeziora Como*, NO, 140).

Bohaterzy (właściwie: bohaterki) Hartwig stan kontemplacji i uniesienia przeżywają na ziemi. Przestrzeń fizyczna zatraca wtenczas swe kontury i staje się przestrzenią świętą, a doczesność miesza się z czasem eschatologicznym, współistnieje z nim.

Więcej jeszcze dowodów odnajdywania w świecie ładu, przeczucia Boskiego porządku, spotkamy w tej poezji. Nie jest więc ona absolutnie zdominowana przez chaos,

[15] Por. 4, 8-11; 7, 10-12, 19, 1-10; 15, 3-4.
[16] Święty Augustyn, *Państwo Boże*, przełożył ks. Wł. Kubicki, wstęp o. J. Salij OP, Kęty 1998, Księga XXII, Rozdział XXX, s. 965-966.

zło, rozpad, śmierć. Wnikliwy czytelnik będzie mógł zatem stwierdzić, iż zbawcze idee, prawdy, wartości kryją się nie tylko w powrocie do tradycji, w współtworzeniu wyższej kultury, ale również w „najmniejszych gestach świata", jak określił owe „rzeczy i sprawy małe" ks. Jan Sochoń[17]. Dobro i piękno immanentnie do tego świata należą:

> wystarczy nieco (...) wysiłku, nieco odwagi w patrzeniu na rzeczywistość, aby doświadczyć czegoś wprost fascynującego: wszechogarniającej bliskości ze sferą, która nie poddaje się łatwym opisom, a którą zwykliśmy nazywać świętą. Przejawia się ona jednakże nie tyle w liturgii oficjalnych gestów, co raczej w liturgii słowa[18].

Nie zauważając owych „błysków" optymizmu, zarzucano autorce *Czułości* pesymizm i brak nadziei. Lirycznym dokumentem takiego odbioru jej poezji jest wiersz *Na wieczorze autorskim ktoś powiedział że moje wiersze są pełne rozpaczy* (NO, 245). Zbliżałoby to pisarkę do katastrofizmu, tak chętnie – i nie zawsze słusznie – utożsamianego z apokaliptycznym myśleniem. Podobnie, w ciemnych kolorach, ujmuje rzecz Ryszard Przybylski:

> Poetka nie opiewa powrotu do pierwotnego chaosu, z którego wyłoni się ład i sens, lecz ciągłe pogrążanie się w ponurym chaosie ery atomowej. Ten bezład nie może być święty, ponieważ nie jest źródłem odnowienia i zmartwychwstania. (...) Paradoksem jest bowiem reaktualizacja kosmogonii, która nie kończy się odrodzeniem, a z kolei ogołocony z *sacrum* bezład jest całkowicie groteskowy. Każda próba zbawienia ociera się o przerażenie i śmieszność, o zgrozę i śmiech[19].

Trudno dowieść, jakoby Hartwig „opiewała" chaos świata. Ona go zdecydowanie potępia. Nie sposób też zgodzić się z tezą, że go całkowicie absolutyzuje, choć rzeczywiście jej poezja wyrasta z przeświadczenia o powszechnym rozpadzie uniwersalnych wartości. Kryzys opanował więc dwa światy – kultury i natury, objął sferę ducha i sferę materii. Taką apokalipsę odsłania w swojej poezji Julia Hartwig. Ale *Objawienie św. Jana*, które w dotychczasowych rozważaniach było głównym punktem odniesienia, stanowi przede wszystkim księgę nadziei. Również twórczość Hartwig nie jest jej pozbawiona. Gdyby tak było, nie mielibyśmy takich wierszy jak *Gloria* czy *Miniatura znad jeziora Como*. Niepotrzebne też byłoby apelowanie do ludzkiej wrażliwości. Poetka daleka jest więc od forsowania filozofii skrajnego pesymizmu. Zza apokaliptycznego nieba wychyla się w jej wierszach jasne słońce nadziei tak, jak po spełnieniu siedmiu straszliwych plag według objawienia św. Jana ma nadejść niebiańska, odnowiona Jeruzalem, związana z paruzją Jezusa Chrystusa.

V.

We wspomnianym wierszu *Na wieczorze autorskim...* Hartwig pisała: „Sprzeczność jest moim żywiołem, prawem, o które wojuję" (NO, 251). I chyba właśnie tak jest. Rzeczywistość ma dla poetki d w a o b l i c z a – p o g o d n e i p r z e r a ż a j ą c e, j a s n e i c i e m n e. Operowanie światłocieniem, kontrastowanie jasności z ciemnością spełniają istotną rolę w obrazowaniu Julii Hartwig. Stają się u niej zasadą. Jest strona dnia i strona nocy, jak w lirycznym zapisie: „Łąka górska na wznoszącym się urwiście stoku, wysadzana złotymi mleczami./ Odwrócone moje nocne niebo"

---

[17] J. Sochoń, *Julia Hartwig, czyli czułość*, „Więź" 1993, nr 4, s. 153.
[18] Tamże, s. 153-4.
[19] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 79-80.

(WW, 74). Noc jest nieuniknionym następstwem dnia, lato kryje w sobie niepokój jesieni – śmierci i unicestwienia: „O lato, pokaż mi swój drugi brzeg" (*Zraniony*, WW, 110). Częstym motywem okazuje się w tej poezji uczucie rozdarcia, braku przynależności do jakiegokolwiek świata. Podmiot liryczny wierszy Hartwig zdaje się zawieszony w kosmosie, między ziemią a niebem, światem żyjących i światem umarłych, między dniem oczywistości a nocą przeczuć:

> Jeśli będziemy patrzeć aż do bólu, może staną się ciałem ci, którzy krążą wokół bezustannie. (...) Tą granicą między ułomnym dniem i niedoczytaną nocą posuwam się na wygnańczym wózku pod jasnym słońcem na niebie, z winnym słońcem pod powieką, ani tu, ani tam naprawdę nieprzynależna. (*Jeśli*, WW, 65)

Pragnienie spotkania ze zmarłymi wyraża się także w wierszach *Westchnienie* (NO, 20), *Nie wiadomo* (WW, 15), *Ja wspomnień tych się boję...* (WW, 132), *Przemija postać tego świata* (WW, 298). Bohaterowie trzech pierwszych utworów ulatują do nieba, fruwają. Obrazy te stanowią znamienną u Hartwig metaforę śmierci bądź tęsknoty za tymi, którzy już odeszli. Sam motyw może nieco przypominać Janowe: „I uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosłą, i ukazał mi Miasto Święte – Jeruzalem zstępujące..." (Ap. 21, 10). Nadzieja na spotkanie z ukochanymi zmarłymi, świadomość nieuniknioności losu coraz silniej dochodzą do głosu w pismach poetki:

> Mówi: Wspominam doświadczenia moich lat, rocka, bluesa, swinga, soul music.
> Mówię: spotkamy się więc, siostro, dopiero wśród chórów anielskich. (*, B, 73)

Perspektywa eschatologicznego trwania i istnienia w transcendencji należy do ocalających wartości w poezji Hartwig. Autorka nie ukrywa, że jest ona bardzo trudna do przyjęcia w dzisiejszych czasach, również dla niej samej. Jednakże o ile w pierwszych jej wierszach ów drugi świat uobecniał się jeszcze w postaci tęsknoty, przeczucia, wizji i snu, o tyle później, w tomiku *Błyski* staje się świadomie poszukiwanym celem:

> Chwalimy życie, dopóki jest nam łaskawe, a potem chaos, choroby, cierpienia i nagle odkryty bezsens istnienia, za którym szukać trzeba innego sensu. (*, B, 25)

Wyraźnie dochodzi w tym tomie do głosu potrzeba nie tylko – jak we wcześniejszych wierszach – usłyszenia, ale i zobaczenia Bóstwa. Ten głód odzywa się w zdaniu: „Niech anioły potwierdzą swoje istnienie odciskami palców" (*, B, 8) oraz w refleksji o spotkaniu „Chrystusa ogrodnika". Podlewa on „grzędy i przycina gałęzie drzew sposobiących się do kwitnienia", a kiedy zostaje niezauważony „uchyla kapelusza i mówi: Żyję." (*,B, 13). Po raz kolejny poetka czyni aluzję nie tylko do ewangelicznej sceny spotkania przy Grobie, ale również do apokaliptycznej aklamacji Boga: „Jam jest Pierwszy i Ostatni, i żyjący. Byłem umarły, a oto jestem żyjący na wieki wieków" (Ap. 1, 17-18). W prosty sposób ujawnia tęsknotę za Bogiem obecnym, Bogiem teraźniejszości. Według *Apokalipsy* właśnie takim jest Chrystus, Alfa i Omega.

VI.

Teologowie podkreślają, że symboli obecnych w *Apokalipsie* nie można odczytywać dosłownie. Podobnie rzecz się ma w przypadku wierszy i zapisków Julii Hartwig. Obrazy i motywy, jakby wyjęte z *Apokalipsy*, spełniają przede wszystkim funk-

cję ekspresywną: oddają atmosferę, podkreślają stan grozy czy zachwytu, porównują sytuacje. Nie sposób odczytywać ich literalnie.

Wydaje się też, że poetka ujawnia pragnienie własnej apokalipsy, apokalipsy jej danej, przez nią głoszonej, bowiem w delikatnej materii swoich wierszy zdradza wielką wrażliwość na „znaki czasu" i jeszcze większe oczekiwanie uobecnionego „tu i teraz" *sacrum*. Zamieszcza własną opinię o moralnej kondycji świata i jego złożonych problemach. Własne obserwacje wiąże z głęboką – humanitarną i religijną – refleksją. Czuje się powołana do stawiania diagnozy swemu pokoleniu i nieraz – moralizatorsko – poucza.

Apokalipsa św. Jana – obok swojej nieprzemijającej i uniwersalnej wykładni – osadzona jest w realiach współczesnych autorowi i do nich się odnosi. Różne plany czasowe konstytuują też świat poetycki Hartwig. Do wyrokowania o czasie linearnym, historycznym upoważnia ją własny jej życiorys, pamięć tego, co można ująć wspólną formułą z wiersza *Ja wspomnień tych się boję*. Wszystko to dotyczy przestrzeni ziemskiej, sprofanowanej, takiej, jaka nie powinna być. Tematem, który najczęściej powraca w wierszach Hartwig, jest upadek kultury, zwłaszcza kultury języka, wysłowienia. Implikuje on upadek duchowy, a ten – metafizyczny chaos. To pozwala orzekać o drugim planie czasowym, o niewygodnym słowie „wieczność", z wiersza *Co zrobić ze słowami* (WW, 263). Brak odniesień do transcendencji zakłóca kosmiczny i ziemski porządek.

W niniejszym szkicu starałam się dowieść, iż autorka *Dwoistości*, wbrew koszmarowi, którego doświadczyła i który w świecie dalej ogląda, nieustannie wychodzi na spotkanie nadziei, szuka jej i o nią zabiega. Szuka w powrocie do źródeł, zwłaszcza judeo-chrześcijańskich, szuka w pięknie przyrody, w modlitwie, we wspólnocie z żyjącymi i z tymi, którzy już odeszli. Wszystko to zbliża poezję Hartwig do biblijnej *Apokalipsy*, która nie jest „złowieszczą Kasandrą", a jeśli „kryje w sobie pewne napięcie, oczekiwanie", to ukierunkowane „ku górze, „ku czemuś innemu, czemuś transcendentnemu", ku pełni[20].

Poetyka wierszy Hartwig przypomina również tekst *Apokalipsy*. Objawienia nie sposób komunikować mową wiązaną. Jako możliwość werbalizacji pozostaje proza artystyczna zbliżona do wiersza, lecz nie zawsze z nim tożsama. Wizyjność, a zwłaszcza znana z pierwszych tomików oniryczność tekstów, ułatwia mówienie nie zdaniami, nie wersami, lecz – co zauważył już Ryszard Przybylski[21] – obrazami. Dodajmy – są to obrazy sugestywne, wymowne, zmysłowo oddające to, co pozazmysłowe. Cechą tak rozumianej poezji Hartwig jest swoista kondensacja znaczeń, język symboliczny. To kolejna, może już ostatnia, cecha zbliżająca tę twórczość do zamykającej *Pismo Święte* księgi *Objawienia*.

[20] Zob. G. Ravasi, dz. cyt., s. 14.
[21] Zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 66.

Magdalena Wieremiejuk
(Białystok)

OBJAWIANIE OBJAWIONEGO. SZKIC O POEZJI MARZANNY KIELAR

Szkic ten dotyczy poezji Marzanny Kielar – autorki trzech tomów poetyckich. Są to w kolejności: *Sacra conversazione* (1992), *Materia prima* (1999) oraz najnowszy zbiór – *Umbra* (2002). Pisząc, nie roszczę sobie prawa do przedstawienia całościowej i obowiązującej interpretacji tej poezji. Stawiam się zarówno w roli interpretatora, jak i odbiorcy, dotykającego utworów naskórkiem własnej wrażliwości oraz otwartego na ich poetyckie muśnięcia.

Kielar została nazwana przez Mariana Stalę „poetką bezczasowego olśnienia"[1]. Treść poniższego szkicu potwierdza to określenie. W wywiadzie udzielonym dziennikarzowi tygodnika „Polityka"[2] (którego paszportu jest zresztą laureatką) powiedziała: „Tak, potrafię przeżywać prawdziwe olśnienia". Powiązanie wierszy poetki z symbolem Apokalipsy jako „objawienia" wydaje się uprawnione. Symbol podług Ricouera[3] posiada w swej warstwie „znaczącej" trzy konkretne wymiary. Pierwszy z nich to wymiar „kosmiczny", który czerpie z przejawów widzialnego, otaczającego nas świata, drugi, „oniryczny", zakorzeniony jest we wspomnieniach, snach, tkance naszej podświadomości, trzeci – „poetycki" – odwołuje się do języka w jego pierwotnej konkretności. Podobnie Kielar „objawia" w swoich utworach intymną prawdę dotyczącą różnych obszarów egzystencji człowieka oraz świata, którego jest częścią. Daje to podstawę do podzielenia tej wypowiedzi na trzy rozdziały, w których rozważam charakter obecności każdej z warstw symbolu w twórczości poetki. W części poświęconej Naturze zajmę się odszukaniem i zdefiniowaniem pierwotnych żywiołów, czy inaczej: materii pierwszych, które stanowią osnowę poetyckiego pejzażu. W następnej poruszę kwe-

---

[1] Informacja zaczerpnięta z wywiadu z Marzanną Kielar, który ukazał się w tygodniku „Polityka", nr 03 / 2001, s. 46, a który jeszcze wielokrotnie będzie cytowany, ponieważ przynosi podstawowe informacje z zakresu biografii poetki, jej stosunku do poezji własnej i poezji w ogóle, inspiracji artystycznych, tematów, jakie podejmuje w swoich wierszach itp.; jeśli chodzi o recenzje, szczególnie jej ostatniego tomiku *Umbra*, nie ukazało się ich w prasie wiele; zwrócę tylko uwagę na artykuł W. Kuczoka, *»Umbra« Marzanny Bogumiły Kielar*, „Gazeta Wyborcza", z dnia 11.12.2002, który określa twórczość Kielar mianem „poezji przebudzeń" oraz podkreśla akcentowanie w niej granic, przemijalności, poetykę śmierci i miłości, wodę, jako naczelny poetycki żywioł oraz „stoicką kontemplację Natury", a także tekst Adama Wiedemanna, *Klosz*, „Tygodnik Powszechny", nr 22 / 2003, który zauważa w utworach Kielar „napiętą świadomość skończoności wszystkiego", co nadaje im pewną wartość, ale generalnie piętnuje poetkę oraz jej wiersze za pozbywanie się „oznak tradycyjnej religijności".

[2] Tamże.

[3] Klasyfikację Ricoeura podaję za: G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 25.

stię najważniejszych problemów egzystencjalnych obecnych w tej poezji. W ostatniej natomiast, postaram się opisać funkcje wyobraźni materialnej[4], która charakterystyczna jest dla tej poetki, oraz wyróżnię cechy języka poetyckiego, czyli to, jak za pośrednictwem tropów stylistycznych, i nie tylko, „objawia" prawdę o sobie samej.

Kosmos

„Jak powiedział Lawrence Durrell, jesteśmy dziećmi krajobrazu, w którym żyjemy, to on dyktuje nam sposób bycia, a nawet myśli – o tyle, o ile na jego bodźce reagujemy"[5] – oto słowa poetki, które wypowiada na łamach „Polityki", a które w pewnej mierze zapowiadają jej program twórczy. Wrażliwość oraz wyobraźnia poetycka Marzanny Kielar kształtowały się w oparciu o pożywkę mazurskich pejzaży[6], które rozgrywały przed nią wieloaktowe dramaty zmian nieba i wody. Jej reakcją na poruszające, często przerażające widowiska natury jest właśnie poezja. Poezja, która mimo krajobrazów, malowanych szerokim pędzlem poetyckiego słowa, jest dość intymna, introwertyczna, tylko zdawkowo zdradzająca emocje. Z próby opisania relacji, w które, mówiąc językiem Martina Bubera, wchodzą Ja-poetka oraz Ty-Natura, powstają utwory, których głównym tematem jest pejzaż. Można się równie głęboko w nim zatracić, jak sama poetka, kiedy pisze: *na powrót morze w mojej krwi – / opustoszałe molo, wiatr, powracający dotyk, / jakby chciał mnie upewnić, że istnieję.* (...) (*** *Na powrót morze*[7]). Przyroda obecna w pejzażach nie podlega oswajaniu, nie można jej pojąć, można się za to na nią otworzyć, słuchać wewnętrznym uchem tego, co chce nam przekazać. Poetycką metaforą Kielar zbliża bowiem życie przyrody do działalności językowej: *wiatr trąca tlejący susz, / (...) / (...), jakby, bezgłośnie, składał słowa / obcego języka, wyczuwając / zgrubienia nerwów, wydrążone sylaby / pod szronem* (*Rękopis*). Natura ma moc poruszania tych strun wyobraźni, które najdźwięczniej grają pod jej wpływem. Świat, który człowiek spotyka, zdaje się:

> być czymś podobnym do stroju w sensie muzycznym: tak jak strój muzyczny ogranicza pole możliwości dla danego instrumentu dźwięków, jednocześnie umożliwiając ich wytworzenie, tak i świat ogranicza pole możliwych do napotkania zjawisk, czyniąc zarazem możliwe spotkanie z nimi[8].

Jeśli natura objawia transcendencję, „ja" liryczne lgnie do niej z bojaźnią godną prochu stającego wobec niewysłowionej potęgi. Tę postawę najpełniej wyraża luterań-

[4] W znaczeniu, jakie podaje w swej książce G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka,* przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975. Dla lepszego naświetlenia sprawy podaję cytat: „Nazwę swą zawdzięczają oczom, lecz poznajemy je dotykiem. (...) Te obrazy związane z materią stanowią treść naszych marzeń substancjalnych, głębinowych, które śnimy, odrzucając formy nietrwałe i przemijające, (...) i to wszystko, co dzieje się na powierzchni. Są to obrazy ważkie, pełne treści" – s. 114.

[5] „Polityka", s. 48.

[6] Poetka pochodzi z Gołdapi.

[7] W nawiasach podaję tytuły lub incipity poszczególnych cytowanych wierszy. *Umbra* jest tomikiem, w którym przedrukowano wiele wierszy z dwóch poprzednich zbiorów, cytuję je wg wydania: M. Kielar, *Umbra*, Warszawa 2002; jeśli w nawiasie pojawia się symbol „SC", znaczy to, że dany wiersz pochodzi z tomu: *Sacra conversazione*, Suwałki 1992 i nie został przedrukowany w *Umbrze*; odpowiednio symbol „MP" oznacza wydanie: *Materia prima*, Poznań 1999.

[8] K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna,* Warszawa 1978, s. 68.

skie adagium: *finitum capax infiniti*[9] (skończony otwarty na nieskończoność). Kategorią, która kieruje myśl ku transcendencji jest wzniosłość. *Morze ogromne* (****morze ogromne*) to tylko jeden z budzących respekt, monumentalnych obrazów natury. Oś wertykalna, którą budują same żywioły, przyciągając się nawzajem, łączy górę z dołem w pejzażu kosmicznym: *słup czerwieni moknie w wodzie nad lasem,* (...) (*** *słup czerwieni moknie*); mgły dymią wysoko; (...) *chmury / jak stalle,* (...) (*** *morze ogromne*); *śnieg pada na odtajałą ziemię* (*** *Nadmorskie pustkowie*). Szczególnie woda, odbijająca w swoim lustrze niebo, przydaje pejzażowi wzniosłości. Odbity wizerunek jest jednak zniekształcony, niepokojący – niebo musi się *oddzielić od wzbitych / osadów, wywikłać z potrzasku.* (...) (*Ustoiny*). Gdzie indziej mamy *zatorfione jeziora o wodach barwy jodyny, do których zwalono / olbrzymie tomiszcza, ciemne / foliały chmur*; (*** *słońce pojawia się*). Ambiwalentne uczucia, które wywołuje to, co wzniosłe, tłumaczy Rudolf Otto:

> (...) przy wzniosłym oddziaływa na psychikę ów szczególny podwójny element odpychającego przede wszystkim, a zarazem niezwykle pociągającego wrażenia. Poniża on i podnosi, zarazem ogranicza psychikę oraz wynosi ją ponad nią samą, z jednej strony wywołuje uczucie, które przypomina strach, z drugiej – uszczęśliwia psychikę. W ten sposób uczucie czegoś wzniosłego zahacza ściśle przez swe podobieństwo o (uczucie) numinosum[10].

Zahacza, jednak nie implikuje bezpośrednio obecności w naturze Boga osobowego. Z wywiadu dowiadujemy się, że milczenie Boga jest jedną z podstawowych kwestii nurtujących poetkę. Na użytek tego szkicu więc może On otrzymać miano „*deus otiosus*" (bóg bezczynny – przekład mój), zaczerpnięte z terminologii Mircei Eliadego[11]. Świat, nawet bez ingerencji Boga, jest jednak samoistnie podszyty tajemnicą transcendencji.

W spotkaniach z naturą Kielar odnajduje pierwotne żywioły, „materie pierwsze", jak sama je nazywa. Terminu „żywioł" używam, angażując całe jego pole semantyczne, także znaczenia metaforyczne, takie jak: żywioł śmierci, czy czuć się w swoim żywiole. Taka interpretacja wychodzi naprzeciw jej poezji, w której miano „materia prima" przypada w równej mierze wodzie, światłu, krwi, jak śmierci, czy miłości.

Inspirujący Kielar pejzaż nie jest statyczny. Uchwycony zostaje w momencie przejściowym, granicznym, kiedy dzień spotyka się z nocą, mróz z odwilżą, kiedy *jeszcze, przez mgnienie,* (...) (*Brzeg*) trwa stan, który za moment odejdzie w przeszłość. Te mgnienia właśnie rozrastają się na całość trwania pojedynczego utworu i udzielają „ja" lirycznemu swojego, tylko za pomocą języka poezji uchwytnego, nastroju. Świt to pora nadziei, światło po długiej ciemności nieba i myśli. Dzień, jeśli jest słoneczny, przynosi radość. Wiosenna, lepka i pachnąca obfitość przyrody, *gałę-*

---

[9] Cytat zaczerpnięty z przedmowy A. Kłoczowskiego OP, do książki: P. Tillich, *Dynamika wiary,* przeł. A. Szostkiewicz, Poznań 1987, s. 40. Co ciekawe, autor wstępu podaje, że na duchowość oraz ważne u protestanckiego teologa elementy poetyki nieskończoności wpływ miały, częste w dzieciństwie, wyprawy nad Morze Bałtyckie.

[10] R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych,* przeł. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 78. „*Numinosum*" – doznanie nie dające się jednoznacznie określić, które jest czymś w rodzaju potężnej siły, napawającej człowieka niewysłowionym lękiem, jednocześnie go pociągając i zniewalając. Jak wiadomo, uczucie numinosum właściwe jest obcowaniu z bóstwem.

[11] „*Dei otiosi*" – bogowie, którzy stworzywszy Kosmos, „zaszywają" się z powrotem w niebie, zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności,* przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 99.

zie oblepione bielą i ciemnym różem, / brzęczenie pszczół (*Nagość SC*) tworzą odpowiednie tło dla miłości kochanków. Natura płodząca epatuje erotyzmem – *promienie słońca zamierają na udach, wplecione wysoko*, (**** gałązko słońca chybotliwa*). Do tej pory oślepiony blaskiem słońca i miłości, w godzinie zmierzchu powraca jednak lęk, *bo otwiera się noc i w małym pokoju na piętrze / po powrocie / samotność* (*Jabłko*). Noc, równoznaczna ze śmiercią, przyciąga dyskretnym urokiem tylko wtedy, gdy oczekuje się jej we dwoje: *czerń sięga coraz głębiej, bezgłośna, czuła / i stula się pejzaż / jak płeć* – by naraz się *poddać, rozchylić miękko i objąć / nas, zajętych sobą, na rzuconych w trawie / kąpielowych ręcznikach* (**** jezioro w łasce*). Nocną rozkosz może przedłużać poranek, czemu „ja” liryczne daje wyraz w jednym z fragmentów: *jaką pieszczotą jest dzisiaj światło: w pogodzie obłoków, / po ulewnej nocy rozwidnionej miłością* (…) (**** jaką pieszczotą*).

Światło jest pieszczotą; dotyk wiatru upewnia o istnieniu; cień dębu wydaje się być szorstki – wyobraźnia materialna projektuje zmysłowy sposób odbioru, zdawałoby się, bezfakturowych żywiołów. Kwintesencja nastroju bywa najpełniej ukryta w prostym bukiecie zapachu: *ranek jak mała kapsułka z piżmem, / chciałoby się rozgnieść, rozetrzeć w palcach / i żeby zapach na opuszkach został, mocny.* (*Podróż*), zmierzch zaś to *zapach, jakby się go mełło w ustach: od nasiąkających / zbrązowiałym sokiem łętów października, musujący / jesienny moszcz przepojony dymem*; (*Zmierzch*). Woń piołunu i macierzanki równie precyzyjnie kieruje myśl ku wspomnieniu ociemniałej prababki, jak aromat magdalenki Prousta przywołuje krainę dzieciństwa.

Natura w poezji Kielar jest przede wszystkim pachnąca, dopiero później melodyjna. Jej głosy to dudniące złowrogo morze, kwilące mewy, wrony i szpaki oraz brzęczące powietrze, reszta obrazów milczy, tworząc *rozlewisko ciszy* (*Zmierzch*). Jeśli jest to strata, rekompensuje ją sobie poetyckie ucho, wychwytując kunsztowne pasaże aliterujących głosek. W malowaniu kolorów, z przyrodzenia przypisanych pejzażom, poetka jest ostrożna i powściągliwa w swej dokładności – nie ma w jej wierszach nic ponad to, czego nie odsłania sama natura. Podstawowa poetycka paleta barw obejmuje biel śniegu, stalową szarość chmur, żółć przejrzałych liści pokrzywy i słońca, zieleń świeżo skoszonej trawy, kasztanowców, czerwień krwi oraz zachodzącego słońca, granat zgniecionego sukna wody i wreszcie gęstą czerń nocy – wszystkie w pełnej gamie odcieni, jakie przyjmują od świtu do zmierzchu. Mogą z sobą w idealny sposób harmonizować, lub mogą tworzyć kontrast: (…) *cicha zachłanność bieli; / czernieje, ginie w rozpadlinach drogi kruche stado wron.* (*Elegia zimowa*); (…) *dryfująca biel dni, szpitalnych nocy / i czarne pęknięcie w śnieżnej pokrywie, którego / nie można obejść* (**** Nadmorskie pustkowie*). Kontrast podkreśla granice, jakie obecne są w poezji Kielar – krwawa od barwy zachodzącego słońca granica na styku dnia i nocy; odrębność żywiołów, która tylko okresowo może być zniesiona; przepaść oddzielającą skończony podmiot poznający od nieskończonego, transcendentalnego przedmiotu poznania, nad którą na „mgnienie” można zawisnąć na linach olśnienia. Granice organizują świat, dzielą go na poszczególne zjawiska. To, że istnieją, zawiera w sobie potencjalną możliwość ich przekraczania.

Strefa przygraniczna w poezji Kielar to miejsce niebezpieczne. Szczególnie woda wzburzeniem swojego lustra daje przedsmak tego, co kryje się w jej głębiach. Aby

wprowadzić do porządku interpretacji tematykę związaną z symboliką akwatyczną, w całości przytoczę wiersz *Jastrząb*, bardzo dla niej reprezentatywny:

sukno wody zgniecione zimnym wiatrem, granatowe, ciężkie,
rozdarte; łopot skrzydeł, gwałtowny,
daleko od brzegu – jezioro błyska w słońcu
stalowym ostrzem;
krew, materia prima. I przeczesuje na oślep
otchłań, co ją przepełnia,
dławi

Jako jeden z czterech podstawowych żywiołów, woda jest dla nas tak pierwotna jak krew, która przelewa się w naszych trzewiach, błony płodowe, które chronią nas w łonie matki, mleko, którym nas karmi. To także prastara organiczna „zupa", z której w cudowny sposób wyłoniła się pierwsza komórka – pierwsze na ziemi życie. Z wodą wiążą się jednak także, a może przede wszystkim, negatywne skojarzenia – jest leniwie płynącym pośmiertnym azylem topielców, niebezpieczną głębią, która unicestwia formy, równie łatwo, jak je rodzi. W poezji Kielar woda jest żywiołem śmierci. „Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąca myśl ku śmierci"[12]. Płynny żywioł to niemal zawsze akweny stojące – morza, jeziora, stawy. Ich stalowo-granatowe desenie wywołują posępny nastrój oczekiwania zbliżającej się nocy, ciemności. Sama woda zdaje się być uśpiona – *widać chmury nad* (...) *ociągającym się o świcie morzem, jego głębia jest rozleniwiona* (*** *Na powrót morze*). Wody stojące kojarzą się ze śmiercią, ponieważ jednoznaczne są z wodami uśpionymi[13]. Sam sen, w mitologii greckiej brat śmierci, przejmuje od wody charakterystyczny dla niej falujący ruch, co pozwala mu *jak fala spływowa / obszywać wiosło ciała.* (*Telefon*).

Na prawach poetyckiej konotacji do symbolu wody oraz snu przylega ciemność, która znajduje dogodne dla siebie miejsce w uśpionych głębiach płynnego żywiołu. Ciemność *przepływa* (*Przy śniadaniu*), *czai się na niskim brzegu nocy* (...) (*** *niski brzeg nocy*), zaś pokrewny jej mrok *płynie niewodem, wielkimi pętlami* – (*** *tam mrok porywał SC*). Podczas głębinnej działalności morza, aktywny jest *szklany filtr śmierci (Obietnica SC*). Pozostawia po sobie niewiele – (...) *strzępy życia jak piana osiadają na granitowych łbach* (*Ona*), *reszta to już tylko muszle / (...) z puszkami / po sokach i namokłymi szczątkami drewna* (*Obietnica SC*). Przez *okno wody / za którym ciemność* (*** *słup czerwieni moknie*) patrzy tylko śmierć. Życie, które nieostrożnie znajdzie się zbyt blisko falującej powierzchni, będzie okręcone wiatrem, a następnie *zepchane w głąb / słonawej krypty, gdzie sypie deszcz ze śniegiem* (...) (*** *morze ogromne*) – żywioły jednoczą się w służbie niebytu.

Szczególnie wiatr jest tym sprzymierzeńcem, którego woda oczekuje z falującym drżeniem swojego lustra: *morze ogromne – do wydm, z wargami / przy skórze wiatru, wciąż, jakby ten był połową / jego istoty*; (...) (*** *morze ogromne*). Także mgła jest substancją, która swój materialny początek bierze z wody. Po rozproszeniu jednak na drobniutkie cząsteczki płynu, bytuje w masach powietrza – dlatego jest zjawiskiem atmosferycznym, które *znosi granice między żywiołami*, (...) (*Brzeg*). Raz cechuje się

[12] G. Bachelard, dz. cyt., s. 145.
[13] Tamże.

delikatnością japońskiej bibułki (*Południe* SC) i osnuwa przedmioty świeżym porannym nalotem (*Podróż*), innym razem napełnia powietrze chłodnym dymem (*** jezioro w łasce) oraz sprawia, że (...) *domy grzęzną w mule przybrzeżnej mgły* (*** *deszcz w wyżłobieniach*). Mgła, poprzez swoją ontologiczną ambiwalencję, zyskuje nowe znaczenia pozytywne, jednak nie uwalnia się całkowicie od swoich płynnych korzeni. Podobnie inne zjawiska przyrody, będące w swej istocie rożnymi stanami skupienia wody, noszą na sobie niezatarte piętno śmierci. Lód, śnieg, szron żywią się *wodą i szpikiem dni* (*** *linia śniegu*), wysysają energię potrzebną do życia tworom przyrody. Zamarznięta woda nadaje życiu nowe prawa znieruchomienia i śmierci: *powrozy szronu w rowie: nie przedarło się nic, / nie przemknęło* (...) (*** *powrozy szronu*).

Natura daje się rozpoznać jako samopożerająca się, która każdorazowo wchłania porcję swoich wcześniejszych tworów, aby wytworzyć z nich inne formy. Kamienie, na skutek trawienia przez sól, zamieniają się w skorupy, rafa rozmywana jest przez wydmy, mrówki zabijające właśnie jakiegoś owada są ruchliwe, żarłoczne (*W ogrodzie, boso*). Krąży nieustanny, nieunikniony obieg materii i energii. Na trupach starych form żerują już nowe, pełne drapieżnego życia: *otwierają się żyły w śniegu, pełne skrzepłej trawy, piachu, / pęczniejących iłów – / piją z nich wrony* (*Odwilż*). Żywioły także są w nieustannym ruchu: *wlewa się ziemia w czerwonolistne brzozy deszczem minerałów* (*Po deszczu*). Świat płynie znajomym tylko sobie rytmem, *jedno kończy się wewnątrz drugiego / i zaczyna, jak kolory w widmie świetlnym* (*Portret*).

Woda jest jednym z kluczowych żywiołów wyobraźni materialnej Kielar. Jest niepokojącym składnikiem krajobrazu, wiecznym amorficznym niezróżnicowaniem, falując podpływa do źródeł sytuujących się na granicy świadomej refleksji oraz podświadomości, zatruwa je myślą o śmierci. Woda nie jest jednak dla nas żywiołem obcym, zewnętrznym. Kielar powraca w swych wierszach do płynnej substancji, którą Paul Claudel nazywa tym, „co w nas jest między ciałem a duszą, naszą ludzką wodą pełną mocy i ducha, palącą mroczną krwią”[14]. Pierwotna woda budzi niepokój, ze względu na swoje powinowactwo z płynnym żywiołem śmierci. Jest poetyckim hasłem wywoławczym, wokół którego konkretyzuje się nastrój lęku przed nocą: (...) *otwarty / krwiobieg czerni* (*** *tam mrok porywał* MP); *I krew, noc otwarta i głodna.* (*Mlecze, słoneczna żółć* SC). Jest tą substancją, która łączy się w sposób ontologiczny ze śmiercią. Jest swoistym medium, przez które „ja” liryczne komunikuje się z różnymi przejawami płynnego żywiołu: *Na powrót morze w mojej krwi – / opustoszałe molo, wiatr, powracający dotyk, / jakby chciał mnie upewnić, że istnieję.* (...) (*** *Na powrót morze*). W innym wierszu odnajdujemy podobny akcent: *deszcz w wyżłobieniach oblodzonych godzin, pada przez skórę / i krew, jakbym dawno umarłą i ciało / nie było przeszkodą*; (...) (*** *deszcz w wyżłobieniach*). W obu fragmentach „ja” liryczne w charakterystyczny sposób zatraca się w tej chwili niemal mistycznej łączności wody i krwi. Ciało przestaje być barierą oddzielającą „ja” liryczne od świata. Poprzez pierwotną łączliwość żywiołów, możliwa staje się krótkotrwała utrata świadomości własnej cielesności – jaźń zaczyna płynąć. Jeśli pamiętamy, że w wodzie zawsze czai się groźba niebytu, rozpoznamy ten stan jako graniczny. „Ja” liryczne balansuje na cienkiej granicy pomiędzy świadomością własnego indywidualizmu, a powrotem do stanu płynnej amorficzności wody, a po części także własnej podświadomości.

[14] Cyt. za: G. Bachelard, dz. cyt., s. 135.

Krew staje się symbolem konotującym przeciwstawne wartości. Jest tak pierwotna i niezbędna do życia jak mleko matki, jednocześnie będąc tą substancją, która od początku zapowiada w nas śmierć, cierpienie, ożywia ciemną stronę wyobraźni materialnej.

Światło to także *materia prima*. Kielar często angażuje do poetyckiej kontemplacji charakterystyczne pory dnia – świt oraz zmierzch. Zmaganie się pierwszych, świeżych promieni słońca, z wciąż jeszcze panującą w przyrodzie ciemnością, znamionuje przebudzenie. Zbliżaniu się nocy – rzeczniczki niebytu – towarzyszy światło skarłowaciałe lub nasycone głębią purpury, *jakby straciło swoją niewinność, (...), jakby dzień, odchodząc, / zostawiał nam swoją ciemność* (*Po deszczu*). Pożegnanie ze światłem wywołuje swoisty niepokój – pochodną lęku przed nocą, śmiercią: *Z dnia zostało niewiele, zabliźnione pęknięcie,; dzień już się marszczy i zwija, jak liść / w miejscu żerowania* (*** *na różne sposoby*). Brak światła jest znakiem utraty poczucia bezpieczeństwa. (...) *Pigment snu, nierozpuszczalny w wodzie / ani olejach*; (...) (*Staloryt*), zaciera kształty, rozlewa się na przedmioty i osoby, wchłania w bezkształtne trzewia nocy. „Ja" liryczne daje wyraz swojemu zdziwieniu tajemniczą oczywistością śmierci w inicjującej jeden z wierszy apostrofie: *jak ty umrzesz, taki do siebie przywiązany, ze słońcem / między igłami sosny, jasny dniu?* (...), i dalej: (...) *Dniu – / (...) / – umrę? taka do ciebie przywiązana / i do nocy, do miłości*; (...) (*** *jak ty umrzesz*). Jednak noc, która przywodzi na myśl szczęśliwe wspomnienia, to jedynie ta rozwidniona miłością i najbardziej oczekiwaną obecnością.

Bywa i tak, że ciemność pozostawia swoje ślady w dopiero co odsłaniającym się krajobrazie wczesnego poranka, wtedy: (...), *świt przerasta czerwonym / mięsem. / i nie ma łagodnego przejścia między światłem i mrokiem. / Jest ogień i surowe czarne niebo* (...) (*1912*). O świcie żywioł nocny i dzienny toczą ze sobą walkę. Ten, który trwał do tej pory, z trudem ustępuje miejsca następnemu, przychodzącemu z niewzruszoną koniecznością praw natury. Poranne światło jest intensywne, w rażący sposób objawia swą moc: *jakby ciężar obłamującej się gałęzi odzierał korę, odsłaniał / miazgę żywego drzewa – / brzask*, (*Odwilż*). Jest równie ostre dla oka, jak nagromadzenie aliterujących spółgłosek „z" oraz „ż" dla ucha, zyskuje więc materialną twardość[15]. Świadczą o tym fragmenty, w których Kielar poddaje poetyckiej obróbce zestaloną, lśniącą masę. Jej poetycki warsztat produkuje „ścinki blasku" oraz „słoneczne druty". Materialną realnością zaskakują metafory, w których światło zdecydowanie *opiera się o drzewa lub* (...) *dopiero montuje swoje instalacje, / z mroku wytrąca poskładane ubrania,* (...) (*Nad ranem*). Przedmioty odzyskują swój kształt, percepcja świata staje się wyraźna, w naturalny sposób zintensyfikowana, (...) *barwy nabierają głębi, robią się lśniące, czystsze, / jakby życie miało się dopiero rozpocząć* (*Odwilż*). I rozpoczyna się, w rzeczy samej, gdyż dla „ja" lirycznego historia natury nie przebiega w porządku linearnym, ale zatacza kręgi, każdego dnia przyroda umiera i odradza się ponownie. Jakby powiedział Mircea Eliade, poranek jest świętym czasem Prapoczątku, w którym czas i świat budzą się do życia zregenerowane, obdarzone pierwotną, nienaruszoną jeszcze w swych pokładach, energią.

[15] „Promienie są również zbyt twarde, zbyt geometryczne, aby mogły oświetlać widowisko oniryczne, nie przerywając go. W życiu snów nie ma miejsca na ciała zbyt ostro oświetlone, sztywne, twarde. Takie przedmioty należą do dziedziny bezsenności" – G. Bachelard, dz. cyt., s. 232.

Światło rozpoczyna grę z innymi żywiołami. Szczególnie woda poddawana jest jego działaniu. *Pełna jest (...) twardych, prędkich lśnień* (*Niebo Anaksagorasa*). Początkowo blask zdaje się akcentować swoją istotową odrębność: *puste siodła fal, dotykane przez światło, / co już się odwraca, wyślizguje, zostawiając / ślepnący szew*; (*** *morze ogromne*). Czyżby żywioły nie podlegały mieszaniu? *Blask, pomiędzy deszczami* (****jaką pieszczotą*) pokazuje, że każdy z nich zajmuje należną mu domenę, w której jest panem. Dzień panuje na arenie przyrody, bo udało mu się wyprzeć wpływy ciemności. *Powoli jednak światło zostanie wymieszane z bryzgami przyboju.* (...) (*Brzeg*), przejmie od wody charakterystyczną dla niej płynność. Poetycką metaforą Kielar upłynnia blask, doprowadza do jego materialnej komunii z żywiołem śmierci oraz niezróżnicowania: *i słońce niczym wywierzysko – wylewało się z małej kotliny / w morze.* (...) (*Przy śniadaniu*). Natura *kąpie się* (...), *w ulewie słońca,* (...) (*W ogrodzie, boso*). Zupełnie jakby pierwotne materie przekazywały sobie nawzajem swoją moc, uczyły się czegoś od siebie. Dzięki tej lekcji „ja" liryczne będzie mogło podziwiać jezioro w *łasce grafitowego blasku,* (...), / *u schyłku upalnego dnia*; (*** *jezioro w łasce grafitowego blasku*).

Póki co jednak Kielar pozwala światłu na dobre „stanąć na nogi" (w jednym z wierszy porównuje rodzące się światło do stawiającego pierwsze kroki źrebaka). Jeszcze godzinę temu *poranna mgła / nie zapowiadała takiej jasności,* (...), *a teraz łagodne wzgórza stoją w pysznym świetle,* (*** *jeszcze godzinę temu*). Wdzierający się w oczy, oślepiający blask świtu, w godzinie południa rozprasza się, powtarza łagodny rysunek wzgórz, które oświetla. Marzanna Kielar, jak sama o sobie powiedziała, jest „poetyckim wzrokowcem"[16]. Światło umożliwia jej nie tylko malowanie pejzaży, ale także kontemplację drobnego szczegółu przyrody, jakim jest liść (*Liść*). Blask oświetla pejzaż nie tyle w sposób przyrodzony, ile transcendentalny, odsłaniając przed poetką byt świata w swojej oczywistości i na ten jeden moment dającej się przeniknąć prawdzie istnienia. Kiedy „ja" liryczne w wierszu rozpoczynającym tomik poezji *Umbra* mówi: (...) – *jeszcze przez mgnienie, / światło* (*Brzeg*), zaznacza tym samym ulotność momentu ontologicznego objawienia. Jest on równie nieuchwytny, jak Bergsonowska intuicja, którą we wstępie do *Ewolucji twórczej* Leszek Kołakowski charakteryzuje w tych słowach:

> Intuicja nie może być stałą formą życia duchowego człowieka – jedynie rzadkim błyskiem, który wymaga przygotowania przez pracę intelektualną, lecz nie jest jej naturalnym przedłużeniem, ale skokiem ze świata abstraktów do bezpośredniego obcowania z naturą.[17]

Nie przypadkiem terminy opisujące olśnienia legitymują się czytelnym etymologicznym pokrewieństwem ze światłem. Tu język przybliża się do swoich źródeł i odzyskuje funkcję magiczną. Dla Bergsona poznanie intuicyjne jest niedyskursywne, znosi bowiem przepaść między podmiotem poznającym a przedmiotem poznania. Kielar próbuje uchwycić moment iluminacji, jednak używa do tego celu języka odmiennego od tego, którym posługujemy się na co dzień – języka poezji. Przejrzystość chwili *pozwala dojrzeć / jak oddycha ziemia, jak lekko*; (*Mlecze, słoneczna żółć*). Światło jawi się jako oczekiwana pieszczota. *Po odrętwiałych, ołowianych dniach, wreszcie! – / przymierzanie cieni.* (*Przedwiośnie*) – to jeden z nielicznych wypadków

---

[16] „Polityka", s. 48.

[17] H. Bergson, *Ewolucja twórcza,* przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. XXI.

w poezji Kielar, w których w bezpośredni sposób eksplikuje swoje uczucia. Bowiem pomimo tego, że pejzaż bywa ujmowany w sposób całościowy, kosmiczny współgra on z intymnym, skrywanym wnętrzem poetki, jest „rodzajem kryjówki pozwalającej nie ujawnić siebie do końca”[18].

Światło, mimo że tak różnorodne w swoich przejawach, jest wartościowane pozytywnie, a jego dynamika jest istotna w budowaniu poetyckiego obrazu. Jak pisze Bachelard: „(...) waloryzacja przesądza o istnieniu: oto jedna z wielkich reguł świata wyobraźni”[19]. Liczne obrazy poetyckie, konstruowane w oparciu o materię światła, świadczą o tym, że jest ono dla Kielar tworzywem płodnym i przyjaznym, bliskim erosowi: *gałązko słońca chybotliwa, / jak podróżne pejzaże rozpostarte w jasnej przestrzeni, / uczysz mnie kochać*: (...) (*** *gałązko słońca chybotliwa*).

Miłość w poezji Kielar można znaleźć w ogrodzie. Dla poetki ogród jest najbliższym oswojonym otoczeniem, miejscem, w którym kochankowie mogą zaznać spokoju i swojej obecności: *na różne sposoby wymawialiśmy słowo miłość, / zajmując się sobą i ogrodem* – (*** *na różne sposoby*). Jest symbolem szczęścia, cechującego się obfitością oraz intensywnością. Rozkwita w pełni tylko w miłości: *wiozę ci ogród, naraz / cały* (*Podróż*). W kolejnych poetyckich odsłonach jawi się jako mityczny raj, w którym *pachnie i brzęczy powietrze, / kasztanowce dopiero rozkwitły, stoją ciężkie, / w wilgotnej zieleni*; (...) (*W cieniu*). Z rozmachem malowany poetyckimi obrazami Eden jest jednak odludny. Stanowi pewien rodzaj odosobnienia, odgrodzenia od reszty świata – to intymny obraz tajemnicy wnętrza. Pejzaż raju niemal wciska się w oczy obfitością darów natury: stawy są pełne ryb, niebo ogromne i jasne, pełne dojrzałych kłosów pola tylko czekają na żniwa. To jednak nie człowiek zbiera owoce, lecz śmierć: *łagodne wzgórze stoją w pysznym świetle, / w trawach, nisko, ściele się śmierć* (*** *jeszcze godzinę temu*). Śmierć – dramatyczne zakończenie cudnie rozpoczynającej się, bogatej w efekty poetyckie baśni – także nie pozbawiona jest twórczej elegancji. Nagromadzenie w ostatnim wersie utworu szeleszczących głosek „s”, „ś” oraz „ć” sugeruje, na podstawie podobieństwa graficznego oraz dźwiękowego, przywołanie symbolu węża. Sięgający do źródeł język poetycki jeszcze raz, raczej przez odwołanie się do intuicji, czy, jakby chciał Jung, zbiorowej nieświadomości, podpowiada inteligencji właściwe rozwiązania. Jak wykazał Czesław Zgorzelski[20], za symbolem węża w warstwie oznaczanego może kryć się wstręt do gada jako obawa przed śmiercią oraz w symbolice chrześcijańskiej – lęk przed Szatanem. Wybierając do interpretowania poezji Kielar raczej pierwsze z tych znaczeń, trzeba powiedzieć, że śmierć, która grozi niebytem, poddawana jest przez poetkę estetyzacji: *jak Zuzanna, młoda i czysta, kąpie się przede mną / śmierć, / coś nuci cicho, (...) / (...), odsłaniając szyję, dla moich ust?* (*W cieniu*). Kuszące uczestnictwo w misterium śmierci nieuchronnie grozi samą śmiercią.

Natura także podlega tym prawom. Jeszcze raz przywołam wiersz *W cieniu*, który jest jednym z najlepszych przykładów poetyckiej subiektywizacji pejzażu u Kielar. W inicjujących wiersz wersach kasztanowce, jak pamiętamy, stały ciężkie od rozkwitających wilgotnych, lepkich kwiatów. Przyroda wzywała do płodzenia, wzrostu. Pod ko-

---

[18] „Polityka”, s. 48.
[19] G. Bachelard, dz. cyt., s. 194.
[20] Cz. Zgorzelski, *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty”1976, z. 1.

niec utworu, już po ukazaniu zmysłowej Zuzanny-śmierci, wiatr przynosi zapach ściętego drewna, wielkich sosnowych bali, zwalonych w sągu, przy drodze. Z nadejściem wieczoru woń żywicy staje się mocniejsza, zupełnie jakby natura podlegała zabalsamowaniu, przechodziła w stan życia utajonego, nocnego. W utworze *Dzbanuszek* szpaki, które w pierwszym wersie beztrosko pogwizdują w ogrodzie, na końcu jawią się jako pośmiertna maska dnia. Znaczenie, jak wiadomo, nie narasta w poezji linearnie, u Kielar tworzy rodzaj spirali, w której często wers ostatni przynosi poetycką reinterpretację pierwszego – w ten sposób cały utwór zamykany jest obrazową klamrą.

Egzystencja

Drugi wymiar symbolu to wymiar oniryczny, obejmujący tajemnice wnętrza ludzkiego, wspomnienia oraz tkankę podświadomości, czyli to wszystko, co w najbardziej pierwotny sposób dotyczy człowieka. W poezji Kielar śmierć, życie i pamięć stale powracają jako poetyckie wątki, wciąż na nowo rozwijane i interpretowane. Poetka próbuje, na użytek swój oraz odbiorców, stworzyć metaforyczne definicje tych trzech zjawisk, celnie ugodzić je w sam środek ich istoty.

Prawda o śmierci od zawsze wymykała się doświadczeniu. W starożytności dał temu wyraz Epikur w swojej słynnej sentencji: „największe zło, śmierć, nie dotyka nas ani trochę, gdyż póki jesteśmy, nie ma śmierci, a odkąd jest śmierć, nie ma nas"[21]. Twierdzenie to jednak, które logicznie jest poprawne, nie ma raczej zastosowania w psychologii. Postawy obierane wobec śmierci rozpięte są między dwoma przeciwstawnymi biegunami: albo w sposób chorobliwy myśl o niej stale gości w umyśle ludzkim albo unikamy wszystkiego, co może o niej przypominać. Obie skrajne postawy paradoksalnie nie oddają życiu należnej mu wartości – pierwsza z nich wyraża przed nim lęk, druga bagatelizuje jego znaczenie. Skoro bowiem śmierć nie jest istotna, życie traci swój głęboki egzystencjalny wymiar, „męstwo bycia"[22] nie znajduje racji bytu.

Śmierć, będąca niebytem, stale jak groźba pochyla się nad bytem. Posługując się słowami Paula Tillicha: „byt «zawiera» siebie i niebyt. Byt posiada niebyt «wewnątrz» siebie jako to, co jest wiecznie przezwyciężane w procesie boskiego życia"[23]. W dalszej części książki Tillich proponuje klasyfikację lęków, w zależności od tego, jakiej sferze samoafirmacji człowieka zagraża niebyt. Na potrzeby tego szkicu zajmę się pierwszą, najbardziej podstawową sferą. „Niebyt zagraża ontycznej[24] samoafirmacji człowieka – w sposób względny jako los, w sposób bezwzględny jako śmierć"[25]. Lęk przed losem wywołuje przede wszystkim dająca się wykazać przygodność bytu, jako takiego, fakt, że nie ma on ostatecznej konieczności. Ciemności losu nie sposób przeniknąć – to, co rzekomo ma determinować naszą egzystencję w świecie, jawi się jako przypadkowe i irracjonalne. Groźba losu działa na świadomość jednostki, „wspierana" bezwzględnym charakterem lęku przed śmiercią. „Nie ulega wątpliwo-

---

[21] Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 143.

[22] Termin zaczerpnięty z książki P. Tillicha, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994.

[23] Tamże, s. 41.

[24] „Ontyczny", czyli związany bezpośrednio i w prosty sposób z egzystencją, w przeciwieństwie do „ontologiczny" – traktujący o bycie.

[25] P. Tillich, dz. cyt., s. 47.

ści, że lęk przed śmiercią rzuca cień na wszystkie konkretne lęki i nadaje im ostateczną powagę”[26]. Potencjalna możliwość „niebycia” stawia opór na drodze do akceptacji egzystencjalnej kondycji człowieka, kwestionuje byt jako taki.

Pierwszy wydany przez poetkę tomik *Sacra conversazione* przesycony jest myślą o śmierci. Choć nie daje się ona poznać, „poetycki wzrokowiec” rozpoznaje ją we własnym pejzażu. Śmierć-pustka nie czyni jednak nieciągłości w zgodnej linii rysunku krajobrazu, czai się tam, gdzie jej obecność „ja” liryczne może jedynie przeczuwać: *łagodne wzgórza stoją w pysznym świetle, / w trawach, nisko, ściele się śmierć* (**** jeszcze godzinę temu*). Świadomość własnej egzystencji jako nieuchronnego „bycia-w-stronę-śmierci”[27] zmusza do szukania w jednolicie barwnej powierzchni pejzażu pęknięć, przez które prześwituje ciemność: dzień jaki piękny, aż po horyzont jaśnieje, wrony / szpaki, jak jego pośmiertna maska (*Dzbanuszek* SC). Śmierć stale towarzyszy życiu. Nawet jeśli Kielar tworzy pejzaż naiwnie piękny – metaforę rajskiego ogrodu, kreowanego w oparciu o rodzaj wewnętrznej, subiektywnej geografii poetki, zawsze wpisane są weń jego negacja, grożący mu niebyt.

Niespokojne obrazy, które podpowiada sama natura, jeszcze wyraźniej implikują obecność śmierci. Co podkreślałam już wielokrotnie, zbliżająca się *noc wlecze za sobą śmierć. (...) Pigment snu, nierozpuszczalny w wodzie / ani olejach; ciemność jak sporysz / wdała się w ziarno deszczu, źrenic / polerowany metal* (...) (*Staloryt*). W dzień śmierć jak przetrwalnik chroni się przed jasnym wzrokiem świadomości, ale w nocy panuje niepodzielnie: (...) *cień nocy, która odsuwając się, / mówi spokojnie i pewnie: „Oddam cię tylko / na chwilę”* (**** stado gołębi rozkwita*). Spokój i pewność – te atrybuty śmierci podkreślane są w kolejnych poetyckich odsłonach. *Wracając, oglądamy na skarpie zdziczałe, zamarznięte ogrody / na szybach letniskowego domku – / mapę, którą śmierć się posługuje, dokładną / i piękną* (**** nadmorskie pustkowie*). Zima także jest domeną śmierci. Chciałoby się rzec, że tu przechadza się już swobodnie wśród swojego zmarzłego królestwa. Zniewolony byt przechodzi w stan egzystencji utajonej, zagrożonej w swoich podstawach: (...) *skolonizowane, / podbite życie. Wyssane przez mróz, lekkie / niczym skorupki porostów na kamieniach*; (...) (**** powrozy szronu*). Mimo jednak groźby pustki niebytu, wyobrażenie śmierci poddawane jest przez Kielar poetyckiej estetyzacji. Poddanie się jej urokowi powodowane jest chęcią zmierzenia się skończonego bytu, jakim jest człowiek, z nicością. Staje on oko w oko ze zjawiskiem, które silnie wpływa na jego świadomość. „Ja” liryczne obdarzane jest krótkimi momentami olśnienia, za sprawą którego w wyobraźni poetki rodzi się metafora poetycka egzystencjalnie prawdziwa: *podnoszę owoc i jest w pleśni; czystą strunę / milczenia śmierci niechcący trącam* (*Jabłko*).

Tym spotkaniom – ulotnym chwilom towarzyszy doznanie prawdziwego lęku przed śmiercią. Ulotnym, bo jak twierdzi Paul Tillich: „skończony byt nie jest w stanie wytrzymać nagiego lęku dłużej niż przez mgnienie”[28]. Jest on tak paraliżujący, ponieważ to właśnie swojej śmierci się lękamy. Nie jakiegoś myślowego abstraktu, który może przyjmować postać szkieletu z kosą, czy anioła przymykającego nam po raz ostatni powieki, ale unicestwienia własnego jestestwa, rozpłynięcia się w niebycie, powrotu do stanu pierwot-

[26] Tamże, s. 50.
[27] Por. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
[28] P. Tillich, dz. cyt., s. 45.

nego, nawet jeśli oznacza on tylko kombinację kilkudziesięciu pierwiastków chemicznych. Vladimir Jankélévitch w pouczającym artykule Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci[29] rozróżnia, analizując moment mortualny, jego trzy aspekty – śmierć w trzeciej, drugiej i pierwszej osobie. Każdy z nich implikuje inną perspektywę egzystencjalnego spojrzenia na ten problem. Najbardziej subiektywna z nich jest naturalnie perspektywa pierwszej osoby, która w swej istocie, jak pisze Jankélévitch, wyrzeka się „(...) dystansu optycznego, jest w rzeczywistości przeżytym doświadczeniem własnej śmierci, w którym następuje ujednolicenie przedmiotu świadomości i podmiotu «Umierania»"[30]. Lęk przed śmiercią to lęk w pierwszej osobie.

Do tej pory, mówiąc o śmierci, utożsamiałam ją z niebytem. Przewija się jednak w poezji Kielar wątek, który można interpretować także w porządku eschatologicznym: *żyć, inaczej niż liście... i śmierć niechaj będzie / jak śnieg, co chroni ziemię / przed zupełnym zamarznięciem* (**** powrozy szronu*). Tę bardzo subtelną aluzję poetycką można także rozumieć na sposób egzystencjalny, jako wezwanie do uprawomocnienia faktu śmierci w świadomym życiu, aby nie dopuścić do znieczulającej byt beztroski. Nie wybierając, który sposób interpretacji jest właściwy – poezja bawi się przecież migotaniem znaczeń – przytoczę jeszcze jeden ważny fragment, który pochodzi z puli wierszy, zawartych w *Umbrze*: *szepnąłeś: „Pójdę do synagogi, podziękuję Mu, że dał mi ciebie" – / chwila, gdy miłość swoją śmiertelną część / dodaje do nieśmiertelnej* (*1912*). Jesteśmy, jako czytelnicy, świadkami egzystencjalnego paradoksu: „ja" liryczne odsłania głęboki lęk przed śmiercią jako pustką, jednocześnie eksplikując, że miłość nie jest z tego świata. Nawet doznanie mocy miłości w sposób transcendentalny nie znosi groźby niebytu. Kochankowie, rozwidniający gęsty mrok nocy swoją upragnioną obecnością, nie przekreślą świadomości przygodnego charakteru swojej egzystencji. Śmierć jest faktem, zaś miłość wiarą, że mimo wszystkich przytłaczających i oczywistych dowodów przeciw temu twierdzeniu, nie ma ona jednak charakteru ostatecznego.

Jednym z takich dowodów jest nieprzewidywalność własnego losu: *I nie możesz tego pojąć ani sprawdzić w żaden żywy / sposób. Tego, co tobie też będzie raz na zawsze dane*; (*W ogrodzie, boso*). Jeśli istniały jakieś przyczyny, dla których pojawiliśmy się na świecie, jesteśmy ich tak samo nieświadomi, jak mrówka, którą z wahaniem strąca w tym samym utworze „ja" liryczne ze stopy, darując jej życie. Egzystencja jest więc darem, który szpaki potrafią świętować „zwyczajnie", choćby przez budowanie gniazda. Ich życiu jednak poetka przypina epitety: inne, niedotykalne (*Dzbanuszek* SC). Ptak w najdoskonalszy sposób hołduje misterium życia, jeśli instynktownie wypełnia prawidła przyrodzone swej naturze. Człowiek, zdaje się, nie ma zakodowanych prostych instynktownych wskazówek podpowiadających mu, co zrobić, aby znając swoją skądinąd kiepską egzystencjalną kondycję, być, mówiąc przewrotnie, całe życie w formie. W jeszcze jednym wierszu (*Psy*) pojawia się motyw darowanego życia. W wersach inicjujących poetycką „akcję" „ja" liryczne ratuje powalaną gliną żabę, umieszczając ją w słoiku. Utwór kończy się zaskakującym zdaniem – (...) *Psy patrzyły na mnie / przez oszkloną werandę*. Zakończenie nabiera charakteru symbolicznego, tym bardziej, że znów zostaje podkreślone, spinającą cały wiersz, semantyczną klamrą. Pojawia się ab-

[29] V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993.
[30] Tamże, s. 65.

surdalna konkluzja: nawet jeśli o fakcie naszego istnienia przesądziła jakaś arbitralna decyzja, nie ulega wątpliwości, że, mówiąc słowami Heideggera, zostaliśmy w ten świat „wrzuceni". A jedyne wyjście, jakie podpowiada egzystencjalne męstwo, to *przyjmować życie (...) bez idei, / jakie powinno być,(...)* (*Psy*).

Pamięć to jeszcze jeden z ważnych tematów poezji Kielar, które łączą się z warstwą oniryczną symbolu. Niewątpliwie stanowi ona o tożsamości człowieka, jest jednak równocześnie bardzo nieuchwytną władzą jego życia psychicznego. Nie ma żadnych świadomych sposobów na kontrolowanie jej funkcji. Często zawodzi, wtedy, gdy coś chcemy od niej wyegzekwować – szczegóły jakiegoś istotnego wspomnienia, numer telefonu, imię. Nieproszona natomiast, stale podejmuje inicjatywę i wciska się w świadomość ze skrawkami, tylko na pozór przypadkowo odczepionymi od kłębowiska przeszłości: *pamięć, ta sztormowa fala, niesie w sobie luźne rumowisko: gruz, odłamki, / pył* (*Ona*). W każdej chwili naszego trwania „rumowisko" powiększa się, bez udziału naszej świadomości. Doskonałą ilustracją z pozoru chaotycznego działania ludzkiej pamięci są słowa Henri Bergsona:

> Pamięć nie jest zdolnością segregowania wspomnień w szufladzie ani też zapisywania ich w rejestrze. Nie ma tu żadnego rejestru ani szafy, nie ma też żadnej, ściśle biorąc, zdolności, jako że zdolność taka funkcjonuje z przerwami, wtedy kiedy chce lub może, podczas gdy nakładanie się przeszłości na przeszłość trwa bezustannie. W rzeczywistości przeszłość przechowuje się sama przez się, automatycznie. Bez wątpienia idzie za nami cała w każdej chwili: to, co czuliśmy, co myśleliśmy i chcieliśmy od najwcześniejszego dzieciństwa, jest tutaj, pochylone nad teraźniejszością, która zaraz się doń przyłączy, popychając drzwi świadomości, która chciałaby to wszystko zostawić na zewnątrz.[31]

Przez uchylone „drzwi świadomości" *wchodzą rzeczy stamtąd: jakieś lato na jeziorach, grzyby rozłożone na płachtach gazet, nawlekane na sznurki, / książki, które chyba przepadły;* (*Miejsce* SC). Na tych kilka chwil marzenia świadoma refleksja zostaje zawieszona i „ja" liryczne „rozpływa" się w źródłach własnej pamięci, zajmujących jedno z królestw nieświadomości. Koniec takiego seansu w tym samym utworze Kielar nazywa: „wybudzeniem z realności". Pamięć jest psychiczną rzeczywistością naszego wnętrza. Rzeczywistością ciągle ewoluującą pod wpływem codziennych zdarzeń, ale podług własnego zagadkowego algorytmu: *pamięć jak pryzmat załamuje przeszłość – i ciągną nas / jej zawracające wiry, i szum dworcowej hali.* (*Wynajęty pokój*). W utworze *Nad ranem* pamięć nazwana jest drgającą „magnetyczną igłą". Przypomina namagnesowaną igłę kompasu, która zawsze wskazuje biegun północy. Jej ruch wskazuje na to, że struktura psychicznej głębi człowieka nie jest monolitem, podlega dynamicznym zmianom. Pamięć według poetyckiej interpretacji Kielar jest swoistym drogowskazem. Czy wskazuje drogę do odkrycia własnej tożsamości, głębi osobowości, czy czegoś nie dającego się jednoznacznie zdefiniować, „ja" liryczne cechuje dojrzała postawa otwarcia na prawdziwą relację z własnym wnętrzem, podjęcia dialogu ze swoją przeszłością. Potwierdzają to słowa: *Obudzić się, słuchać – / jak zrywają się ścięgna tamtych godzin i minuty wracają, / i wiodą, już pozbawione chronologii / samoistne życie* (*Nad ranem*).

[31] H. Bergson, *Pamięć i życie*, wybór G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 73.

Z tego, co zatrzymuje w swoich wijących ramionach „hydra pamiątek”[32] (należy w tym miejscu oddać ukłon doskonałej intuicji Mickiewicza) najczęściej osnowę marzenia stanowią z pozoru mało ważne szczegóły przeszłości. Pamięć zyskuje poetycką fakturę „papieru milimetrowego”, który zatrzymuje (...) *drobiazgi, / unerwione okruchy; ten gest, / sposób, w jaki odpinasz pasek zegarka i zsuwasz / z przegubu, to już tylko zapis w czarnej skrzynce, znalezionej / na płyciźnie nocy, w strużynach / snu*; (...) (*Nad ranem*).

Pamięć zapisuje „drobiazgi”, „unerwione okruchy” przeszłości. A raczej, nie tyle zapisuje, ile właśnie tylko do nich mamy „dostęp”, kiedy nasza świadomość jest aktywna. *Obudzić się, słuchać – / jak zrywają się ścięgna tamtych godzin i minuty wracają* jest warto, ponieważ wtedy możliwa staje się wędrówka po własnym wnętrzu. Zamiast przewodnika służy nam „magnetyczna igła” kompasu pamięci. Podróż ta jednak w niczym nie przypomina rzeczywistych wypraw, na które udajemy się w realnym życiu. Wszelkie planowanie trasy „zwiedzania” nie ma racji bytu, gdyż to sama pamięć narzuca się z „unerwionymi okruchami” naszych wewnętrznych punktów orientacyjnych. Podróż „pozbawiona chronologii” zaprzecza istnieniu jakichkolwiek etapów, na które w sposób naturalny człowiek dzieli i grupuje doświadczenia podróży. Zdecydowanie bardziej przypomina „poszukiwanie straconego czasu” przez Prousta, czy senną, rojącą się od archetypów prozę Schulza.

Marzyć znaczy śnić na jawie. Znaczy poddać się mimowolnie, często zmysłowemu, impulsowi, który na fali pamięci przeniesie nas z powrotem w krainę przeszłości. Zapach macierzanki i piołunu przywołuje obraz ociemniałej prababki: *jej stare ręce / (...) / chwytają się prędko drobnej kry, pamięci* (...). *Cień, / co powtarzał linię ramion / i bioder, (...), jakby już wtedy / (...) / była jedynie wspomnieniem / albo dopiero szukanym w pamięci detalem* (****jaką pieszczotą*). To, co przeszłe, lub ku przeszłości się zwraca nieuchronnie *ginie w pasmach polarnych pamięci* (...) (**** Na powrót morze*), choćby nawet czaiła się w człowieku bezinteresowna pokusa, *aby te strzępy, ich bezpowrotność / zapamiętać, po nic* (*Pokusa*). Mechanizm, choć bez wyjątku skrupulatny, ocala od cierpienia: *rozpadasz się, mijasz (miłości) i z tobą to / co bez znaczenia, co czułość jeszcze budzi / (mała blizna na kciuku, okulary w rogowej oprawce), / bez śladu, doskonale* (*Jabłko*). Ocena niedostatków pamięci jest ambiwalentna – z jednej strony nie potrafimy wyegzekwować od niej istotnych elementów przeszłych już wydarzeń, z drugiej, świętujemy „cud niepamięci”. Jedyne chwile, kiedy (...) *nie ma niczego, co by przeminęło* (*1912*), to wspominane już wielokrotnie mgnienia, w których wszystkie podstawowe kategorie filozoficzne, takie jak: podmiot, przedmiot, przeszłość, teraźniejszość, przyszłość, świat oraz człowiek, zlewają się w jedno.

Poetyka

Język w poezji Kielar odgrywa podwójną rolę – jest jej tworzywem, będąc jednocześnie tematem. Jak zaznaczyłam już wcześniej, metafora zbliża działalność natury do komunikacji językowej. Ten poetycki proces działa również w drugą stronę: język, jako rzeczywiste narzędzie komunikacji, metaforyzuje się i nabiera cech fizycznej realności: *słowa brzęczały w ciężkim słoju / dnia, jak odymione pszczoły, żądliły (...)* (*Psy*); *(...); nasze ostatnie rozmowy, słowa – / zgorzelinowe rany. Słowa*

[32] Ten obraz poetycki pojawia się w sonecie *Cisza morska* Adama Mickiewicza

zaciskające się w pierścienie, szorstko, / jak słoje w pniu jabłoni, uschłej poprzedniej zimy, i której kiedyś / czytaliśmy z ust (*** *dzień zaczepiony*). W obu fragmentach wymiar metaforyczny wprowadza, charakterystyczne dla poezji Kielar, porównanie. Na mocy wyobraźni, kojarzącej najbardziej odległe obrazy, nie dające spokoju słowa zostają porównane do żądlących pszczół, oraz przywodzących na myśl niewolę i ograniczenie, zaciskających się słoi w pniu drzewa. To istotna cecha języka poetyckiego tej poetki – nie operuje ona myślowymi abstraktami, lecz nadaje swoim obrazom, nieraz niezwykłe i niespodziewane, cechy materialne oraz fakturalne. Wiele z tych obrazów można przybliżać własnej wyobraźni, wizualizując je, ale w spotkaniach z nimi istotna staje się także nasza sensualna intuicja, oparta na pozostałych zmysłach – dotyku, słuchu oraz smaku. Nie jest to wiedza, ponieważ metafora angażuje różne zmysły i generuje zupełnie nową, świeżą jakość obrazu poetyckiego, który nie może być uchwytny w porządku pamięci rzeczywistego doświadczenia zmysłowego.

Dochodzi tu do poetyckiej kontaminacji wyobrażeń sensualnych, której charakter nadaje właśnie ten niezauważalny przysłówek „jak" lub „jakby". Z jego pomocą poetka podpowiada, sugeruje rodzaj wrażenia, jednocześnie informując, że drugi człon porównania nie jest tożsamy z pierwszym, a tylko go przybliża. Porównanie jest więc jednym z najważniejszych chwytów poetyckich, jakich używa Kielar. Umożliwia ono projekcję swojej wrażliwości na tworzony pejzaż. To, co „ja" liryczne percypuje w kontakcie z naturą, może przypominać przeszłe wydarzenia: *chwyta mróz, jak wtenczas, gdy w białym świetle śnieg / zaczynał padać w wodę: prószył w ciemniejący miąższ / oszronionej godziny* (*** *słup czerwieni moknie*), lub rezonować z nastrojem „ja" lirycznego: *(...). Milczący, ogłuszeni; / sypialnia jak puste kąpielisko, ślepa muszla, / jak w morzu dudniącym naprzeciw* (*** *niski brzeg nocy*). Język poetycki – tworzywo porównania – przenosi ciężar kreowanej rzeczywistości z opisywanego subiektywnie, ale percypowanego krajobrazu, na wyobrażenie lub wspomnienie. W ten sposób pejzaż może, ale nie musi, stać się sceną rozgrywanego dramatu wnętrza, który zresztą nie zawsze jest przecież tragedią. „Ja" liryczne „podróżuje" w wyobraźni, gdzie punktem wyjścia jest rzeczywistość, a celem są równie realnie przedstawione odczucia, wywołane jej wyobrażeniem.

Inne cechy języka poetyckiego Kielar będzie można wyśledzić w niewielkim fragmencie utworu *Nad ranem*:

> *budzić cię, nad ranem: ciężarem półsennych palców, / zanim zadzwoni budzik, przed podróżą; nim / dworcowe poczekalnie, perony // wezmą nas na własność, otoczą metalową powłoką, / zimnem.*(...)

Wiersz od razu przerzuca nas w przestrzeń intymną. „Ja" liryczne ujawnia się poprzez relacje, tworzone z osobą, której istnienia realnego lub urealnionego na potrzeby utworu możemy się domyślać z powodu użycia odpowiednich zaimków: „cię", „nas". Wiersze Kielar dążą do oddania prawdziwej relacji. W utworze *Nad ranem* nawiązuje się ona między „ja" lirycznym, a pewnym „ty". W niektórych wierszach „ja" oraz „ty" zlewa się w liryczny podmiot zbiorowy, dający się rozpoznać przez użycie zaimków – *już od tamtej strony nie odgradza nas nic* (*Brzeg*), lub czasowników w liczbie mnogiej – *wbiegliśmy w szorstki cień dębu, (...)* (*** *wbiegliśmy*), *Zsuwamy się z przysypanej krawędzi,* (*** *Nadmorskie pustkowie*). Bywa, że „ja" liryczne „mówi" tylko w swoim imieniu, jak we fragmencie: *jest we mnie cisza: nawet ptak nie śpiewa / tylko ogień* (*** *tak blisko jesteś*). Bezpośrednią ekspresję wy-

rażają także nieliczne apostrofy: *gałązko słońca chybotliwa, / (...), / uczysz mnie kochać: nie posiadając;* (****gałązko słońca chybotliwa*), pytania retoryczne: *Kiedy płynę jak łąka / pod skrzydłem jastrzębia, z kim płynę? (...)* (****gałązko słońca chybotliwa*) oraz jedyny opublikowany do tej pory, a więc jakże cenny, wykrzyknik: *Po odrętwiałych, ołowianych dniach, wreszcie! – / przymierzanie cieni* (*Przedwiośnie*).

Wracając do głównego nurtu rozważań – analizy fragmentu wiersza *Nad ranem* – warto zauważyć, że sytuacja bycia „przed podróżą" nakreślona jest realistycznie. Kielar odwołuje się do powszechnie znanych współczesnemu człowiekowi realiów i przedmiotów, związanych z tematem podróży – dzwoniący budzik, nierozbudzona świadomość, ciężkie, „zaspane" członki, „dworcowe poczekalnie", „perony". Szczególna melodia instrumentacji głoskowej, jakiej poetka używa, czaruje nas nastrojem wczesnego poranka – „półsenne palce" zdają się same miękko rozpływać w tej frazie, „zanim zadzwoni budzik" i poprzez powtarzalność dźwięcznych spółgłosek „z" oraz „dz" gwałtownie wyrwie nas ze snu. To jeszcze jedna charakterystyczna cecha języka poetyckiego Kielar. Jest on niezwykle melodyjny – wyczulone na poetyckie aliteracje ucho znajdzie w niektórych wersach prawdziwie miękkie lub dźwięczne rarytasy. Wystarczy „zagrać" tylko kilka: *tam mrok porywał materiał z dna*, (...) (**** tam mrok porywał* MP); *przytłumiona południowa pora*; (...) *tęskne spojrzenia snujących się przy studni* (*Południe* SC) i ostatnie: (...) *chmury / jak stalle, stalowoszare*, (**** morze ogromne*). Semantyczne konsekwencje stosowania instrumentacji głoskowej to jeszcze precyzyjniejsze naprowadzanie wyobraźni odbiorcy na znaczenie obrazu poetyckiego.

Co jeszcze jest zauważalne w przytoczonym fragmencie wiersza *Nad ranem*, to brak wielkich liter. Poetka nie rezygnuje z nich całkowicie, jednak tylko nieliczne myśli zamykane są, w poprawne pod względem gramatycznym, zdania. Podstawą wyróżniania składniowych i semantycznych całostek są przestankowe znaki graficzne, szczególnie istotny jest tu średnik, który rozdziela poszczególne poetyckie „wątki". Tak dzieje się w tym krótkim fragmencie, ale może jeszcze czytelniej tę cechę obrazuje utwór *Jastrząb*, zacytowany przeze mnie w całości. Średnik często stoi na granicy dwóch wymiarów lub, mówiąc inaczej, pewnej dającej się wyróżnić sekwencji obrazów poetyckich. Dopiero wszystkie te sekwencje, często oddalone od siebie treściowo, które spotykają się w wyobraźni po lekturze całego tekstu, budują jego globalne znaczenie.

Spoglądając jeszcze na wiersz *Nad ranem*, trzeba zauważyć, że realistyczny obraz z pierwszej strofy, zaczyna się zmieniać w strofie następnej. Przejście to jest tym bardziej widoczne, iż na granicy obu strof Kielar zastosowała przerzutnię, zaznaczoną przeze mnie podwójnym ukośnikiem, która z poziomu rzeczywistej „akcji" przenosi się w przewidywaną myślowo perspektywę nieprzyjaznego środowiska „dworcowych poczekalni" oraz „peronów", które w wyobraźni poetyckiej „ja" lirycznego biorą podróżników „na własność", wchłaniają w swoją zimną, „metalową powłokę". Poetka chętnie stosuje przerzutnie, dzięki czemu ważnym czynnikiem staje się delimitacja wersowa. Rytm wiersza podlega dynamicznym zmianom. Napięcie spowodowane nieprzystawalnością całostek syntaktycznych ze znaczeniowymi, uzyskiwane jest przez umieszczanie średnika w obrębie wersu oraz korzystanie z przerzutni, także na granicy dwóch strof. Długość trwania wersu jest bardzo różnorodna – są takie, które liczą dwanaście wyrazów i nie mieszczą się w drukarskim formacie, są i takie, na które składa się jeden krótki „samotny" wyraz.

Strofika jest nieregularna, choć wiersz *Przy śniadaniu* posiada cztery zwrotki w układzie 4, 3, 4, 3, a *Obietnica* (SC) dwie – obie liczące siedem wersów. We wszystkich tomikach występują wiersze w ogóle nie podzielone na strofy, ale większość z nich, tak jak *Jastrząb*, zawiera w swojej strukturze nieregularne „przerwy" między wersami. Warty zauważenie jest jeszcze fakt, że niektóre utwory składają się z dwóch części, zaznaczonych graficznie cyframi 1,2. Części te różnią się charakterem, choćby w wierszu *** *Nadmorskie pustkowie* druga z nich jest poetycką antytezą pierwszej.

Wróćmy jeszcze na chwilę, już po raz ostatni, do wiersza *Jastrząb*, aby przyjrzeć się metaforom oraz epitetom. Dwa przymiotniki należące do pierwszego wersu, określają wyrażenie „sukno wody". Dopasowane są pod względem fakturalności do pierwszego członu metafory. Podobnie w komunikacie niepoetyckim byłyby użyte jako określenia właściwości materiału. Rysuje się tu więc pewien metaforyczny obraz powierzchni akwenu o wodach raczej stojących (przymiotnik „ciężkie" rozmija się z naturalnym dynamizmem rzeki), pokrytej marszczeniami fal oraz o nieprzenikalnym lustrze z racji ciemnego, nasyconego koloru. Epitet „rozdarte" także wzbogaca charakterystykę faktury „sukna wody", jednocześnie jednak koresponduje z poetyckim wyobrażeniem jastrzębia, które rozwijane jest zresztą po średniku. Może przywodzić na myśl „krzyk" ptaka lub graficzne odzwierciedlenie jego ciała w locie. To tak jakby na granicy pierwszego i drugiego wersu nastąpiło jakieś rzeczywiste rozdarcie płachty jednego obrazu poetyckiego, aby mógł się zza niego wyłonić następny. Posępny i wyrażający bierność obraz wody, zostaje zastąpiony dynamicznym, wręcz „gwałtownym" obrazem ptaka, który jest tu ukazany poprzez zastosowanie synekdochy.

Wizja jastrzębia nie zrywa jednak całkowicie łączności z obrazem wcześniejszym. Skrzydła ptaka bowiem *łopoczą*, który to czasownik konotuje rzeczowniki, będące nazwami różnych płócien. Obrazy te, jak widać, są ze sobą połączone, a epitet „rozdarte" – rozedrgany znaczeniowo – znajduje się w pozycji sprzyjającej budowaniu wieloznaczności. Po myślniku pojawia się obraz trzeci – jeziora, który jakby odbiera od poprzednika aktywną siłę i moc i jeszcze bardziej zagęszcza atmosferę niepokoju. „Stalowe ostrze" w czytelny sposób łączy się z epitetem „rozdarte", co prowadzi do spięcia trzech, różnorodnych w treści i nastroju wizji w jedną poetycką całość, uspójnioną rozgrywającą się na przestrzeni pierwszej części wiersza „akcją", ale także ciągłymi językowo-materialnymi nawiązaniami.

Na zakończenie ujmę raz jeszcze najważniejsze stylistyczne wyznaczniki poezji Kielar oraz problemy, które podejmuje w swoich utworach:

1. Dwie najistotniejsze figury stylistyczne to porównanie oraz metafora, które mogą przenosić odbiorcę ze sfery opisu pejzażu do wymiaru wspomnień lub wyobrażeń „ja" lirycznego.
2. Typ wyobraźni poetki, to wyobraźnia materialna; obrazy poetyckie łączą ze sobą językowo-materialne nawiązania, bywa, że utwór spięty jest rodzajem semantycznej klamry, w której ostatni wers przynosi poetycką reinterpretację pierwszego.
3. Należy także zwrócić uwagę na niezwykłą sensualność tej poezji, połączoną z wewnętrznym dynamizmem tekstu oraz efektami dźwiękowymi, takimi jak aliteracje.
4. Podział na strofy jest nieregularny, poetka w dużej mierze rezygnuje z wielkich liter, co powoduje położenie większego semantycznego nacisku na znaki interpunkcyjne, choćby na średnik.

5. Wywoływane jest także poetyckie napięcie, spowodowane nieprzystawalnością całostek składniowych i znaczeniowych oraz stosowaniem przerzutni.
6. Poetka kształtuje pomiędzy osobami obecnymi w wierszach różnorodne relacje – układy odniesień, co uwidacznia się poprzez użycie odpowiednich zaimków i czasowników.
7. Poezja ta jest zdecydowanie introwertywna oraz nastrojowa, Kielar rzadko zdradza swoje emocje, przyobleka je wtedy w językowy kształt apostrofy czy pytań retorycznych.
8. Poetka dąży do niebanalnego i odważnego uchwycenia rzeczywistości pejzażu i własnego wnętrza, nawet tej, która odsłania się przed nią w „mgnieniach".
9. Poprzez wyzyskiwanie poetyki wzniosłości, stara się mówić o transcendencji.
10. Jeśli chodzi o kwestie egzystencjalne, podejmuje ona temat śmierci oraz grożącej jej pustki niebytu, nieprzewidywalności ludzkiego losu, miłości dwojga ludzi, która ma moc ocalającą oraz pamięci.

Według własnych słów poetki, poezja jest „(...) czymś, co niepokoi"[33]. Wrażliwy czytelnik odnajdzie w niej z pewnością kwestie nie dające spokoju – zarówno w odniesieniu do uczestnictwa w otaczającym świecie, jak i problemów własnej egzystencji. Starałam się w tym szkicu przybliżyć najważniejsze, moim zdaniem, cechy tekstów Kielar, także poprzez obfitość cytatów, które najlepiej przemawiają w swoim imieniu. Jeszcze raz podkreślam, że praca ta ledwie zarysowuje możliwe kierunki badań i analiz, zarówno w rozdziałach interpretacyjnych, jak i językoznawczych.

[33] „Polityka", wyd. cyt., s. 48.

Ryszard Chodźko
(Białystok)

(A)PERCEPCJA METAFIZYCZNA W POEZJI TOMASA TRANSTRÖMERA

Człowiek, jego możliwości i moc twórcza znajdują się w centrum uwagi i refleksji wielu nauk przyrodniczych i społecznych. Wśród innych dziedzin poznania człowieka szczególne miejsce przypada antropologii filozoficznej. Zwrot antropologiczny, jaki odnotowujemy we współczesnej filozofii, stał się także źródłem przemian w refleksji filozoficzno-teologicznej.

Ekspresja metafizyczna Tomasa Tranströmera, obecna w jego sztuce poetyckiej[1], wypływa z dynamicznego źródła, z pełni egzystencjalnej człowieka – z procesuralnego jednoczenia transcendencji z immanencją. W swojej antropologii transcendentalnej autor *Gondoli żałobnej* zajmuje się na przykład teologią wolności, winą i odpowiedzialnością człowieka, jednością miłości Boga i bliźniego, jednością ducha i materii, tajemnicą życia i śmierci, sprawiedliwością i grzesznością człowieka.

Egzystencjalny punkt wyjścia i zastosowanie swoistej fenomenologicznej metody[2] prowadzą tego poetę i myśliciela do pewnego rodzaju metafizyki człowieka, otwartej z jednej strony na współczesne kierunki filozoficzne i artystyczne i, z drugiej, na wyniki nauk szczegółowych o człowieku. Mówiąc najprościej – Tomas Tranströmer, w swojej sztuce poetyckiej, próbuje rozwiązać nasze podstawowe problemy życiowe.

Postawmy w tym miejscu najprostsze pytanie: co upoważnia nas do mówienia o religijności sztuki poetyckiej, sztuki w ogóle. Pytanie powyższe wypada zaakcentować, gdyż utrwaliło się współcześnie przekonanie, że muzyka, malarstwo, literatura, poezja odnalazły swe podstawowe źródło w wartościach religijnych.

Przypomnijmy fakt podstawowy: mimo wielorakich podobieństw i wewnętrznych relacji poezji nie wypada utożsamiać z religią, ani – tym bardziej – doświadczenia religijnego zastępować przeżyciem literackim. Są to dwa rozłączne porządki

---

[1] W analizie odwołuję się do następujących zbiorów poetyckich Tomasa Tranströmera: *Moja przedmowa do ciszy*, tł. L. Neuger, Kraków 1992; *Gondola żałobna*, Kraków 1996; *Późnojesienny labirynt*, Kraków 1999. Swoistym kluczem konfesyjnym jest także autobiografia poetycka Tomasa Tranströmera: *Muzeum motyli*, Kraków 1994.

[2] Sądzę, że bliskie jest Tranströmerowi dziedzictwo filozofii transcendentalnej Husserla, a szczególnie te wątki w filozofii Husserla, które dotykają nieuchronnej „transcendencji" rzeczy zewnętrznych wobec poznającej świadomości – nader trafnie rozpoznane przez Husserla jako zasadniczy „problem" całej „tradycyjnej teorii poznania", którą chce być Husserlowska fenomenologia. Zob. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przede wszystkim w § 10: *Dygresja. Kartezjańskie uchybienie w sprawie zwrotu transcendentalnego*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 34- 35.

ludzkiej obecności w świecie. Co prawda nadal odczuwamy tego typu pokusę, która od czasów Baudelaire'a przenika świadomość współczesności. Autor *Kwiatów zła* nigdy nie występował przeciwko religii czy Kościołowi, niemniej ograniczył swój świat duchowy wyłącznie do przestrzeni poetyckiej, w której właśnie jakości artystyczne okazały się najważniejsze i to one (a nie religia) prowadzą ku transmutacji i wyzwoleniu. Owo wyzwolenie, oczekiwany raj ma charakter romantycznego uniesienia estetycznego, swoistej utopii twórczej, gdzie Bóg już się nie pojawia – zrównany z doświadczeniem natury albo ze sferą osobistej duchowości, pojmowanej na wzór intuicji syntetyzującej i emocjonalnej Schleiermachera.

Obu dziedzinom – poezji i religii przynależą najzupełniej odmienne cele i powinności. Są to dwie odrębne dziedziny ludzkiej aktywności. Ta pierwsza dotyczy porządku tworzącego się wewnątrz ludzkiego krajobrazu, koncentruje się na wartości piękna będącego naczelnym przedmiotem twórczej pracy.

Czym jest piękno i jak należy rozumieć różne jego teorie funkcjonujące w europejskiej kulturze – trudno w tym miejscu odpowiedzieć. Zależy to zapewne od przyjętych założeń filozoficznych, na których estetyczne teorie piękna się opierają.

W samej nazwie: *poezja* – kryje się dwuznaczny paradoks. Poezja jest sztuką mowy, ale też jakąś bliżej nieokreśloną sytuacją duchową, stanem umysłu – jak mawiał Paul Valéry. Źródła poezji tkwię w niespodziewanej umiejętności wydobywania z systemu językowego znaczeń nowych, pobudzających uczucia i wyobraźnię.

Pytanie o ludzką transcendencję wiąże się w poezji metafizycznej Tranströmera z problemem esencjonalnego bycia. Zauważmy już na wstępie, że „bycie" tu występujące będzie miało dwa różne znaczenia. Raz będzie oznaczać „bycie-nieesencjonalne", niejako „byle-jakie", „bycie-byle-być", czy w najlepszym razie takie, jakie może być: liczące się z okolicznościami zewnętrznymi, dbające o przystosowanie, liczące przeto na przetrwanie. Chodzi tu zatem o bycie ludzkie, bycie człowieka jako gatunku ludzkiego, uwikłanego w sprzeczności. Ale też rozważyć wypada drugie znaczące rozumienie pojęcia „być", które charakteryzuje się najgłębszą esencjonalnością, wypełnione jest niezbywalnie własną, niezależną od okoliczności zewnętrznych zawartością – by tak rzec – „istotnie-istotową".

W poszukiwaniu „cudownego", w poszukiwaniu utraconej esencji naszego „bycia", Tranströmer odwołuje się do filozofii transcendentnej rozumianej jako logiczny element żywego i żywiołowego wymiaru duchowości konfesyjnej. Tu, podkreślmy to raz jeszcze, duchowość konfesyjna to nie jakaś konkretna religia czy filozofia, lecz duchowość poza religiami i teoriami. Stanowi ona przecież podstawowy rys naszej natury. To właściwa nam tendencja do otwarcia się na całość i jednię:

> Tendencja wspólna wszystkim żywym istotom, stanowiąca siłę napędową ewolucji. Dotychczas manifestowała się w przeróżnych religiach, albowiem przez tysiąclecia nie było rozdziału pomiędzy religią a duchowością. Obecnie jednak widzimy, że ta religijna siła odłącza się od dziedziczonych religii. Spotykamy coraz więcej ludzi, którzy są religijni, nie czując jednocześnie przynależności do żadnej religii[3].

[3] W. Jäger OSB, *Fala jest morzem. Rozmowy o mistyce* (Rozmawiał Christoph Quarch), tłum. Z. Mazurczak, 2000, s. 57. W tej tendencji, określanej mianem duchowości transkonfesyjnej, Jäger dostrzega znaczący ślad postępującej ewolucji świadomości: „Religie się otworzą. Dojdą do przekonania, że ich właściwym celem jest duchowość, która wychodzi poza konfesyjność. Stwierdzą przy tym, że transkon-

Z tekstów artystycznych Tranströmera wypływa przekonanie, iż żaden schemat religijny nie może być rozwiązaniem problemu życia człowieka, gdyż każdy schemat opiera się na założeniu, iż człowiek powinien dostosować się do raz już powziętego mniemania i podporządkować się autorytetowi wiary. Tak więc wzorzec religijny domaga się od człowieka posłuszeństwa wobec dogmatu i tym samym narusza suwerenność prawdy. Człowiek, który podporządkował się dogmatowi, zaniechał wysiłku rzetelnego poszukiwania istoty życia.

Pasji poznania, tej dominującej ciekawości, nie zaspokoją dogmaty i pojęcia. Tego problemu nie rozwiążą magiczne rytuały religijne i konwencje kulturowe. Tego głodu nie nasycą dociekania naukowe i dysputy filozoficzne[4].

Ślepe posłuszeństwo wobec dogmatów wiary prowadzi do rezygnacji z autentycznego badania, a tym samym uniemożliwia prawdziwe skupienie, prawdziwą uwagę – prawdziwą przytomność umysłu. Toteż medium artystyczne Tomasa Tranströmera[5] skupione jest w swoistym przenikaniu, w swoistej obserwacyjności – uważne wobec własnych pragnień. Odkrywa naturę tych pragnień, by odnaleźć siebie poza wszelkim uwarunkowaniem. Wchodzi w siebie przez wrota skupienia:

> W tym okresie byłem nieufny względem wszelkich religii i żadnych modlitw nie odmawiałem. Gdyby kryzys przyszedł kilka lat wcześniej, potrafiłbym go przezwyciężyć jako swego rodzaju objawienie, coś by mnie przebudziło, coś jak cztery spotkania Sidharty (ze starcem, z chorym, z nieboszczykiem i z mnichem-żebrakiem). Umiałbym wzbudzić w sobie trochę więcej współczucia i trochę mniej strachu wobec tych zniekształconych chorych, którzy pojawiali się w świadomości nocnej. Lecz wtedy, gdy wystąpił lęk, nie miałem do dyspozycji żadnych religijnie zabarwionych wyjaśnień. Modlitw – żadnych, za to próby usunięcia diabła za pomocą muzyki. Wtedy właśnie zacząłem serio łupać w pianino. (...)
> Zima miała się ku końcowi i dni były coraz dłuższe. I wtedy nastąpił taki oto cud, że także w moim własnym życiu ciemność zaczęła się cofać. To zachodziło stopniowo i zabrało trochę czasu, zanim to sobie uświadomiłem. Pewnego wiosennego wieczora odkryłem, że lęk jest już marginalny. Siedziałem z kilkoma kolegami i filozofowałem (paląc cygaro); należało jednak wracać do domu jasną nocą wiosenną, a ja zupełnie nie odczuwałem, jakoby w domu czekały mnie przerażenia[6].

T.T. sygnalizuje – wyznaje, iż podejmował próby „usunięcia diabła za pomocą muzyki". Powraca tutaj głębokie przekonanie starożytnych Greków, że świat nie jest „przerażającą" wieczystą ciszą, ale muzyką sfer. Jak przypomina Paul Valéry:

---

fesyjność istniała w nich zawsze. Budda nie chciał zakładać religii. Jezus nie chciał zakładać religii. Dopiero ich naśladowcy ujęli w formy doświadczenie swoich mistrzów i je zinstytucjonalizowali. Wydaje mi się, że jest to niemal naturalna kolej rzeczy. To, co boskie, co jest przeżywane w doświadczeniach duchowych, dąży do tego, by zostać wyrażone w postaci rytuałów i teologii. Dlatego zawsze będą istniały – w najszerszym tego słowa znaczeniu – wspólnoty religijne, nawet jeśli w przyszłości wiele z nich powstanie poza istniejącymi kościołami". Tamże, s. 58.

4 Filozofia, zdawałoby się, jest powołana do rozwiązywania problemów życia. Jednak, jak sygnalizuje T.T. (takim skrótem umownym – zbudowanym z inicjałów imienia i nazwiska, określam dalej w moim tekście wypowiedzi dyskursywne oraz artystyczne Tomasa Tranströmera), nie jest ona zdolna do badania esencji naszej egzystencji, gdyż ogranicza ją język pojęć i konstrukcji słownych. Dlatego przekaz wiedzy filozoficznej staje się zawiły, a skomplikowane wywody są dostępne dla osób wtajemniczonych w umowną grę pojęć. Badanie zjawisk może pomóc jednostce ludzkiej jedynie przeniknąć ich przyczyny i wzajemne związki. Człowiek jednak poszukuje nie tylko wytłumaczenia zjawisk, lecz przeżyciowego doświadczenia istoty i sensu istnienia.

5 Teksty poetyckie Tranströmera oraz jego tekst dyskursywny: *Muzeum motyli* – traktuję „łącznie" jako pewną „totalność" artystyczną.

6 Tomas Tranströmer, *Muzeum motyli,* s. 31.

> Do Pascala z nieskończonych przestrzeni dochodzi tylko cisza. Mówi, że jest „przerażony". Skarży się gorzko, że opuszczony jest sam, sam pośród świata. (...) Przerażenie, przerażony, przerażający; wieczysta cisza, milczący wszechświat, tak oto mówi o tym, co go otacza, jeden z najwybitniejszych umysłów w dziejach ludzkości[7].

Ale Paul Valéry dopowiada jeszcze kwestię niebagatelnej wagi:

> Nie mogę się obronić przed myślą, że w tym tak doskonałym smutku i w tym bezmiarze wstrętu jest jakiś system, jakiś wkład świadomej pracy. Dobrze zestrojona fraza jest zaprzeczeniem zupełnego wyrzeczenia. Rozpacz, która układa piękne zdania, nie doszła widocznie do ostatecznej granicy i ocaliła z katastrofy jakąś swobodę umysłu, poczucie miary, nieco logiki i zmysłu symbolu, które przeczą temu, co głoszą[8].

Także „przerażenie" Tomasa Tranströmera (jego lęk metafizyczny) nie dochodzi do owej „ostatecznej granicy". Przed lękiem chroni T.T. **samoświadomość**. Autor *Żałobnej gondoli* jest poetą doświadczającym samego siebie jako czystej świadomości. Jest **wolny**:

Łuki romańskie

We wnętrzu ogromnego kościoła romańskiego cisnęli się turyści.
Rozpościerało się sklepienie za sklepieniem bez prześwitu.
Drgało kilka płomyków świec.
Objął mnie anioł bez twarzy
i zaszeptał przez całe ciało:

„Nie wstydź się tego, że jesteś człowiekiem, bądź dumny!
W twoim wnętrzu otwiera się sklepienie za sklepieniem bez końca.
Nigdy nie będziesz gotowy i tak jest słusznie."
Byłem ślepy od łez

i wyprowadzono mnie na buzującą od słońca piazzę
wraz z Mr i Mrs Jones, Panem Tanaką i Signorą Sabatini
a we wnętrzu ich wszystkich otwierało się sklepienie za sklepieniem bez końca[9].

T.T. wnika w istotę, która otwiera się na esencję bytu w akcie metafizycznej świadomości, w tę duchową przestrzeń, w której ona się przejawia – „w sklepienie za sklepieniem bez końca". T.T. wnika na powrót w samego siebie. Świadomie rozpoznaje zjawiska, które zachodzą w jego przytomności. Na czasoprzestrzennym polu przytrafia się T.T. świat zjawisk, ale to on jest jego znawcą. To T.T. rozwiązuje węzeł czasu i przestrzeni. Rzecz jasna, rozwiązaniem tego węzła jest sam **fakt** istnienia. Badanie wymaga skupienia – prawdziwej uwagi. Skupienie otwiera bramę, kolejne sklepienia w naszym wnętrzu. Wchodzimy do wnętrza samych siebie.

Rozwój duchowy, praktyka wewnętrznego badania (wnikanie w siebie) wymaga wewnętrznego wysiłku. Na drodze samorealizacji możemy podjąć ten wysiłek świadomie. Jeśli jednak zachowujemy postawę inercyjną – to dopiero cierpienie („lęk", „rozpacz" *etc.*) wymusza aktywność. Naszym prawdziwym przeznaczeniem – po-

[7] P. Valéry, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowej, wstęp M. Żurowskiego, przełożyły: D. Eska i A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 206-207. Valéry powiada jeszcze o Pascalu: „Chce czuć własną kruchość i bezgraniczne zagrożenie, napierające zewsząd niebezpieczeństwa i własną samotność, czuć, że wszystko rodzi grozę i zwątpienie. Nie może znieść oplatających go sieci czasu, miary i przestrzeni, a struktura świata wydaje mu się wiążącą go pułapką". Tamże, s. 207.

[8] Tamże, s. 208.

[9] T. Tranströmer, z tomu: *Żywym i umarłym* (1989), w: *Późnojesienny labirynt*, s. 124.

wiada T.T. – jest wyzwolenie. W *Łukach romańskich* pojawia się metafizyczne przesłanie, które zawrzeć wypada w jednym dyskursywnym zdaniu.

Wiesz, że to ty sam jesteś jedynym godnym siebie przeciwnikiem i jedynym godnym siebie przyjacielem. Dopóki nie zrozumiesz swojego prawdziwego przeznaczenia i wagi swojej ludzkiej kondycji – dopóty będziesz szukał wszędzie, byle nie w sobie samym; będziesz „przerażony".

Myśl współczesna, w której najszerszym kontekście występuje poezja Tranströmera, myśl, jaką wielu określa jako postfilozoficzną – nie ujmuje wspólnoty naszego losu w formie optymistycznej parafrazy. *Conditio humana* powraca jako synonim bezwyjściowości ludzkiego losu: braku perspektyw, sytuacji bez wyjścia. Nie jest wykluczone, że prekursorem tych pesymistycznych refleksji był właśnie Pascal, ale i zapewne Freud, który po wielekroć powtarzał, że rodzimy się, dojrzewamy i umieramy jako biedni, wiecznie tak samo nienasyceni szaleńcy. Jedyne nasze pocieszenie w tym, że dzięki terapii możemy wyjść poza ograniczoność naszych nerwic i uzyskać perspektywę Schopenhauerowską: „cierpię, ale tak samo jak wszyscy"[10]. To właśnie ta utrata nadziei, na cokolwiek innego niż pocieszenie w stylu Schopenhauera, decyduje o szczególnym poczuciu humoru ponowoczesnej literatury. Na przykład Italo Calvino w *Rycerzu niezłomnym* podkpiwa z naszych *aspera ad astra* i wtłacza nam do głowy gorzką prawdę: życie nie polega na niczym innym, jak tylko na tym, by „przeturlać się od kołyski do grobu"[11].

---

[10] Jak zauważa Viktor Frankl – potrzebujemy takiego sposobu spędzenia wolnego czasu, który pozwoli nam na kontemplację i medytację. Dlatego właśnie ludziom potrzebna jest odwaga samotności. Tym, co przede wszystkim trzeba zrozumieć i w czym leży sedno samotności, jest fakt, że mamy wszyscy do czynienia z uczuciem powszechnym, może nawet uniwersalnym, którego doświadczają wszyscy ludzie. Przewrotność tej emocji polega na tym, że jeśli człowiek jest samotny, bardzo trudno mu uwierzyć, iż inni również czują się samotni. Jeśli przyznamy otwarcie, że samotność nawiedza nas i innych ludzi, odbierzemy tej emocji część jej władzy i siły. Zdamy sobie sprawę z tego, że już nie jesteśmy sami. Zob.V. E. Frankl, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, tł. R. Czarnecki i J. Morawski, Warszawa 1984.

[11] Natomiast w *Opowieściach kosmikomicznych* Italo Calvino, dokonując eksploracji fantastycznych światów, rezygnuje ostentacyjnie z ludzkiego punktu widzenia. Narrator, świadek kolejnych faz Wszechświata, Qfwfą, mięczak, dinozaur, wszelka istota żyjąca byle nie człowiek, przeżywa niezwykłe przygody, które coś nam jednak przypominają (ludzkiego). Kocha, nienawidzi, doświadcza lęku, pustki i osamotnienia: „Nikt z was nie może mieć pojęcia, co to znaczy spadać w pustkę, tak jak ja spadałem. Dla was spaść znaczy zwalić się chociażby z dwudziestego piętra drapacza czy też samolotu, który zepsuł się w czasie lotu: leci się głową na dół z zapartym tchem i oto ziemia już jest tuż tuż, i zaraz potężnie cię kopnie. Ja natomiast mam na myśli takie spadanie, kiedy pod spodem nie ma żadnej ziemi ani nic innego twardego, nawet żadnego ciała niebieskiego w dali, które mogłoby cię wciągnąć w swoją orbitę. Spadało się tak w sposób nieokreślony i przez nieokreślony czas. Leciałem w dół, w pustce, aż do najdalszych granic, poza którymi dalsze spadanie było już nie do pomyślenia, a skoro już tam dotarłem, widziałem, że ta ostatnia granica musi być jeszcze o wiele, wiele niżej, okropnie daleko, i spadałem w dalszym ciągu, ażeby jej dosięgnąć. (...) Właściwie nie jest nawet pewne, czy to było rzeczywiście spadanie, może tkwiłem nieruchomo w tym samym wciąż punkcie, a może poruszałem się w odwrotnym kierunku w górę". I. Calvino, *Kształt przestrzeni*, w: *Opowieści kosmikomiczne*, tł. B. Sieroszewska, Warszawa 1996, s. 117.

W kondycję ludzką, do jakiej wraca ponowoczesność[12], wpisana jest zatem utrata nadziei. Ta smutna repetycja, w rytmie której upływa nasza egzystencja, tylko po to, by ostatecznie rozpłynąć się w nieodwołalnej nicości, jest zrozumiała wyłącznie wobec znacznie bardziej optymistycznych perspektyw, jakie przed człowiekiem roztacza nowożytność. Ponowoczesna kondycja to szczątki – ale bardzo świadome szczątki – tego, co pozostało po modernistycznej *human nature*. Pojęcie kondycji ludzkiej – tak, jak ono funkcjonuje dziś – wyraża stanowczą odmowę kreacji jakiegokolwiek nowego mitu i całkowicie zadowala się ruiną starego.

Jest to jeszcze jedna możliwa interpretacja znanego hasła wieszczącego „śmierć człowieka"; bowiem wraz z odmową kreacji kolejnego mitu umiera idea człowieka jako projektu, istoty zdolnej wyłaniać się ze swego przygnębiającego uwarunkowania. Zgoda na kondycję ludzką oznacza zatem, że człowiek przestaje wierzyć w swoją naturę: tę lepszą czy też odrębną cząstkę samego siebie, która dotąd pozwalała wyrwać mu się z „upiornego młyna życia i śmierci" (Schopenhauer).

To jeden z możliwych tropów: kondycja ludzka jako ponowoczesna, pesymistyczna spuścizna po optymistycznej, nowożytnej naturze. Jest też jednak i inny, który tę różnicę między kondycją a naturą ustawia w nowym, znacznie ciekawszym świetle. Postmodernizm bowiem nie byłby sobą, gdyby w tej pofilozoficznej beznadziejności nie próbował doszukać się przewrotnej iskry nowej nadziei. Hasło „śmierć człowieka" należałoby więc czytać z typowo ponowoczesną ironią i świadomością cytatu. Postmodernizm uśmierca człowieka – ale nie jako indywiduum, lecz jako człowieka w ogóle – po to tylko, by ten nie musiał się rodzić na nowo. Kwestionuje siły autokreacyjne ludzkiego gatunku, ale wyzwala tym samym siły kreatywne poszczególnych jednostek. Nie podsuwa zatem żadnej teorii istoty ludzkiej w ogóle – tym zajmowały się filozoficzne koncepcje natury ludzkiej – ale też nie jest prawdą, że całkowicie rezygnuje on z refleksji nad człowieczeństwem. Tak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka po lekturach Rorty'ego czy Foucaulta.

Dzięki pojęciu kondycji ludzkiej ponowoczesna refleksja wciąż jeszcze może mówić o człowieku w ogóle – tyle że inaczej:

> Podczas tego wykładu postaram się wyjaśnić – sobie i państwu – dlaczego uznałem lekkość za wartość raczej niż za wadę; (...) pomiędzy materią życia, która powinna się była stać moim surowcem, a stylem bystrym, żywym i ciętym, którym zamierzam ożywić własne pisanie, istnieje rozbieżność, pokonywana przeze mnie z coraz większym trudem. Może dopiero wówczas zacząłem dostrzegać ciężar, bezwład, nieprzejrzystość świata: właściwości te natychmiast udzielają się słowu pisanemu, jeśli nie znajdzie się sposobu, aby im się wymknąć.
>
> Niekiedy miewałem wrażenie, że świat obraca się w kamień: że postępuje powolna petryfikacja, mniej lub bardziej posunięta, zależnie od osób i miejsc, ale że proces ten nie oszczędza żadnej dziedziny życia. Zupełnie jakby nikt nie potrafił wymknąć się bezlitosnemu spojrzeniu Meduzy.
>
> Jedynym herosem zdolnym obciąć głowę Meduzy jest Perseusz, który otrzymał skrzydlate sandały, Perseusz, który zwraca wzrok nie na twarz Gorgony, lecz na jej odbicie w spiżowej tarczy. (...)

[12] Odtwarzam w tym miejscu jeden z istotnych wątków ponowoczesności – na podstawie wielu tekstów problemowych. Wymienić wypada przede wszystkim: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski*, Ustroń 15-19 listopada 1993. Redakcja naukowa H. Janaszek-Ivaničkova, Katowice 1995; B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997; K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997; E. Gellner, *Postmodernizm, rozum, religia*, przełożył M. Kowalczuk, Warszawa 1997.

Perseusza i Gorgonę łączy złożona więź, która nie wyczerpuje się na ścięciu potwornej głowy. Z krwi Meduzy rodzi się skrzydlaty koń, Pegaz; ciężar kamienia może obrócić się w swoje przeciwieństwo; jednym uderzeniem kopyta w skałę na szczycie Helikonu Pegaz wydobywa źródło, z którego piją Muzy. W pewnych wersjach mitu właśnie Perseusz dosiada cudownego Pegaza, drogiego Muzom, zrodzonego z przeklętej krwi Meduzy[13].

Lekkość[14] jest czymś, co powstaje podczas pisania, dzięki językowym środkom wyrazu, środkom właściwym poecie, niezależnym od doktryny filozofa, którą poeta wyznaje. Nawet jeśli Tomasowi Tranströmerowi nie jest obca myśl husserlowska, fenomenologia Husserla związana z kryzysem rozumu „humanizmu europejskiego"[15], jak i jego cała filozofia transcendentalna, tak pojmowana lekkość myślenia artystycznego potrafi sprostać wyzwaniom filozoficznej doktryny[16].

Myśląca lekkość poety potrafi także podjąć najbardziej aktualne pytania modnego dziś postmodernizmu, kryjącego w swojej złożonej formacji wyjątkowo szeroki wachlarz problemów, który także – jak myśl husserlowska – jest przejawem kryzysu kultury europejskiej, czy może już nawet próbę jego przezwyciężenia.

Mając na względzie bogactwo problematyki postmodernizmu – odwołajmy się do niektórych ustaleń zawartych w badaniach Barbary Skargi[17]. Autorka już w przedmowie do swojego dzieła: *Tożsamość i różnica: eseje metafizyczne*, wpisując się w tradycję zachodniej metafizyki zdradza jednocześnie swoje zainteresowania historyczno-filozoficzne: „To, co dziś dzieje się w filozofii, razi mnie i nuży". A mówiąc o „filozofii dzisiaj" – najpierw ma na myśli filozofię analityczną („drobiazgowa, dzieląca ten przysłowiowy włos na czworo"), filozofię polityczną, filozofię kultury i wszystkie inne filozoficzne nurty ulegające socjologizacji i polityce. Później od niechcenia dodaje: „Pomijam głoszone przez [postmodernizm] idee. Poruszam się od początku w świecie spraw, których postmodernizm nie uznaje".

A to już zależy, jaki postmodernizm i którego postmodernistę Barbara Skarga ma na myśli (na Derridę i Foucaulta sama zresztą się powołuje). Wielu bowiem postmodernistów autentycznych i samozwańczych podejmuje, a raczej – czy chce tego, czy nie – wikła się w problemy ontologiczno-metafizyczne. Kategorie sensu, znaczenia, istnienia, myślenia, tożsamości, różnicy – przyjmując choćby najbardziej radykalne ich wersje – należą w czasach ponowoczesnych do najbardziej popularnych.

I tak na przykład jednym z głównych pytań nieustannie powracających w książce *Różnica i powtórzenie* (*Difference et repetition*) Gillesa Deleuze'a[18] jest Heideggerowskie pytanie o to, kiedy wydarza się prawdziwe myślenie. Jego zdaniem, warunkiem zaistnienia myślenia jest różnica, a ściślej „różnicujące powtórzenie", które pobudza umysł człowieka, dynamizuje jego myśl[19]. Niezmuszony do myślenia przez

---

[13] I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przekład: A. Wasilewska, Gdańsk – Warszawa 1996, s. 10-11.

[14] Por. *LEKKOŚĆ*, w: M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, wyd. II zmienione, przełożył M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 116-118.

[15] Zob. G. Dufour-Kowalska, *Kryzys człowieka współczesnego. Religia a porządek miłości*, w: *Człowiek wobec religii. Filozoficzne aspekty religijnego sensu*, redakcja K. Mech, Kraków 1999, s. 23-24.

[16] M. J. Siemek, *Husserl i dziedzictwo filozofii transcendentalnej*, w: *Filozofia transcendentalna a dialektyka*, redaktor naukowy M. J. Siemek, Warszawa 1994, s. 265-285.

[17] B. Skarga, *Tożsamość i różnica...*, s. 5-7.

[18] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przełożyli: B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

[19] Por. G. Deleuze, *Od resentymentu do nieczystego sumienia*, w: *Nietzsche i filozofia*, tłumaczył i posłowiem opatrzył B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 118-150.

coś, co zewnętrzne, inne, różne, a nawet sprzeczne, człowiek – choćby mu się wydawało, że myśli – nie myśli w ogóle. Prawdziwie myśleć może więc jedynie podmiot nie-identyczny, wewnętrznie zróżnicowany, niejako „pęknięty", otwarty i – paradoksalnie – bierny (ale pamiętający o sobie, samoświadomy własnego bycia).

Warto zauważyć, że dotychczas różnica i powtórzenie były zawsze rozpatrywane w kontekście Tego-Samego. Deleuze ujmuje je poza tożsamością: „Początkiem" i warunkiem myślenia jest więc doznanie różnicy, która przychodzi z zewnątrz przez szczelinę, jaka jest w podmiocie. Myślenie jest w swej istocie związkiem różnicy z powtórzeniem. Myślenie istotne, swobodna gra różnicy i powtórzenia, jest zawsze nieświadome. Wbrew zachodniej metafizyce bytu to właśnie nieświadomość (nasze najgłębsze Ja) jest domeną myślenia, domeną prawdziwej wolności i autentycznej twórczości. Myślenie istotne rozgrywa się w tym, co Deleuze nazywa różnicą („różnica kryje się za wszystkim, za różnicą zaś nie kryje się nic"), a Heidegger byciem przytomnym czy po prostu „przytomnością".

Jeżeli samo stawianie istotnych pytań jest już metafizyką, stawianie pytań o początek, o sens, o czas, o wolność, o rozwój, o człowieka, to teoretycy postmodernizmu pytań tych nie unikają; jedynie jak ognia boją się obiektywnie i powszechnie obowiązujących rozwiązań. Nie wierzą w systemy i dogmatyczne twierdzenia, nie wierzą w jedną, ekumeniczną matrycę filozoficzną. Postmoderniści nie uciekają od pytań wiecznie aktualnych, co najwyżej ich subtelne *quasi*-sugestie, próby odpowiedzi są dzisiaj inne, niż były w wieku XVII czy XVIII. Odpowiedzi – ostatecznie – i tak muszą pozostać odpowiedziami prywatnymi.

Myślenie przytomne – „przytomność" rozgrywa się w wymiarze egzystencji, o którym przypomina nie tylko Heidegger, Deleuze czy „cały" postmodernizm. Nasza wiedza zależy od bycia. Ludzie kultury Zachodu przykładają wielką wagę do poziomu wiedzy człowieka, ale nie wartościują oni poziomu człowieczego bycia. My, ludzie kultury Zachodu, nie wstydzimy się niskiego poziomu naszego bycia. To przekonanie – obecne nie tylko w autobiografii duchowej Tranströmera (*Muzeum motyli*) – pojawia się w jego wielu zapisach poetyckich. Stąd częste odwołania do mistyki Wschodu, do duchowości metafizyków typu Thoreau czy do Hessego. A także do duchowości antyku, do Horacego:

> Teraz świecący sam z siebie tekst rzymski był już sprowadzony na ziemię. Lecz w następnej chwili, za następną strofą, powrócił Horacy po łacinie z cudowną precyzją wiersza. Ta gra między zużytym-i-trywialnym, a prężnym-i-wzniosłym nauczyła mnie wiele. To były warunki poezji. To były warunki życia. Przez formę (Formę!) można było nieco wznieść się. Stopy larwy znikały, wyżynały się skrzydła. Nie należało tracić nadziei! (...) Mniej więcej wtedy dwie horacjańskie formy strof zaczęły wciskać się w moje pisanie. Latem po maturze napisałem dwa wiersze w metrum safickim. Jeden to była *Oda do Thoreau* – później, po kuracji odchudzającej, kiedy najbardziej juwenilne części odpadły, zostało z tego *Pięć strof do Thoreau*. Drugim wierszem była *Burza* z cyklu *Archipelag Sztokholmski jesienią*[20].

Jak wiemy, transcendentalizm nowoangielski, zapożyczając wiarę w intuicję i instynkt z filozofii Wschodu, skłaniał swoich wyznawców – takich jak Henry David Thoreau – do krytycyzmu wyrażanego wobec zmaterializowanej rzeczywistości i eksponował zainteresowanie przyrodą; miłość do niej, wiarę w możliwość ucieczki od nowej epoki

[20] T. Tranströmer, *Muzeum motyli*, s. 34-35.

przemysłowej na łono natury[21]. „Jestem poetą, mistykiem i transcendentalistą" – mawiał Thoreau o sobie (pomijając przy tym swe pisma przyrodnicze). Całe życie autora *Waldena* wydaje się nieustanną próbę sprawdzania wartości: „Filozof otwartych przestrzeni (...) mistyk dociekliwie wnikający w sens natury, znający dobrze hellenistyczne i wschodnie systemy filozoficzne; jankes (...) dowierzający tylko własnemu doświadczeniu"[22].

Ludzie – sygnalizuje T.T. – rozumieją, co oznacza „wiedza". I rozumieją możliwość różnych poziomów wiedzy. Rozumieją, że wiedza może być większa. Ale nie rozumieją tego w odniesieniu do „bycia". „Bycie" oznacza dla nich po prostu istnienie, którego przeciwieństwem jest nieistnienie. Nie rozumieją, że bycie może znajdować się na bardzo różnych poziomach i może należeć do rozmaitych kategorii. Wiedza człowieka zależy od poziomu jego bycia. Jeśli wiedza wyprzedza bycie, to staje się ona teoretyczna, abstrakcyjna i nieprzystająca do życia. Będzie to zawsze wiedza o jednej rzeczy – znajomość szczegółu bez znajomości całości; znajomość formy bez znajomości esencji. Taką przewagę wiedzy nad byciem obserwuje T.T. w dzisiejszej kulturze. Idea wartości i znaczenia poziomu bycia została zupełnie zapomniana.

> Przy zięciu, który jest człowiekiem swoich czasów,
> Liszt jest steranym światowcem.
> Ale to tylko pozór.
> Głębia, która sprawdza i odrzuca różne maski, tę
> właśnie wybrała dla niego –
> głębia, która chce wejść do ludzi nie ukazując twarzy[23].

Aby pojąć naturę wiedzy i naturę bycia, pojąć naszą esencję – głębię, wypada określić relację wiedzy i bycia do „rozumienia"[24].

Wiedza to jedna rzecz, a rozumienie to coś całkiem innego. Sama wiedza nie daje rozumienia. Ani rozumienie nie rośnie poprzez wzrost samej tylko wiedzy. Rozumienie zależy od stosunku wiedzy do bycia. Rozumienie jest wypadkową wiedzy i bycia. Rozumienie rośnie tylko wraz ze wzrostem bycia.

> Dwóch dziadków, teść i zięć, Liszt i Wagner,
> mieszka przy Canale Grande
> wraz z tą niespożytą kobietą, co wyszła za króla Midasa,
> tego, który wszystko, czego się dotknie, przemienia
> w Wagnera.
> Zielony ziąb morza przenika przez posadzki do
> pałacu.
> Wagner jest naznaczony, słynny profil Kacperka
> jest bardziej zmordowany niż dawniej,
> twarz białą flagą.
> Gondolę po brzegi załadowały ich życia, dwa
> powrotne, jedno w jedną stronę[25].

---

[21] Zob. H. D. Thoreau, *Życie bez zasad. Eseje*, wybrała, przełożyła i przypisami opatrzyła H. Cieplińska, Warszawa 1983.

[22] V. Louis Parrington, *Główne nurty myśli amerykańskiej. Romantyczna rewolucja w Ameryce 1800-1860*, przełożył H. Krzeczkowski, Warszawa 1970, s. 565. Por. część III: *Umysłowość transcendentalna*, s. 563-580.

[23] T. Tranströmer, *Gondola żałobna No 2*, cz. IV, w: *Gondola żałobna*, s. 9.

[24] Problematyka rozumienia jako faktu osobistego, jak zdarzenia emocjonalno-intelektualnego omówiona została w szkicu Czesława Dziekanowskiego: *Wgląd*, w: *Literatura i psychoanaliza*, Białystok 2001, s. 191-196.

[25] T. Tranströmer, *Gondola żałobna No 2*, cz. I., w: *Gondola żałobna*, s. 6.

Nasza świadomość – sygnalizuje T.T. – jest jakością, która ciągle ulega zmianie. Raz jest obecna, raz nie jest obecna. I istnieją też różne stopnie i poziomy świadomości[26]. Zarówno świadomość, jak i różne poziomy świadomości należy rozumieć w sobie przez doznanie, poprzez smak[27]. Żadne definicje nie mogą nam w tym wypadku pomóc, i żadne definicje nie są możliwe dopóty, dopóki nie rozumiemy tego, co musimy zdefiniować:

> Dość mając wszystkich, co przychodzę ze słowami – słowa
> ale nie język
> jadę na ośnieżoną wyspę.
> To co dzikie nie ma słów.
> Nie zapisane kartki ścielą się na wszystkie strony!
> Napotykam ślady sarnich racic na śniegu.
> Język ale nie słowa[28].

Wszystko ciągle „jest zauważane", „jest widziane"... By rzeczywiście móc obserwować – trzeba najpierw pamiętać samego siebie. A zatem wypada wejść w apercepcję[29]. Jeśli człowiek naprawdę wie, że pamiętanie samego siebie (świadomość własnego bycia) jest wielce problematyczne, to jest on bliższy zrozumienia swojego bycia. Pamiętanie siebie – *(a)percepcja*, którą stosuje w swojej poezji Tomas Tranströmer jako metodę twórczą (formę recepcji i ekspresji świata przedstawionego), nie ma w przypadku autora *Tajemnicy w drodze* nic wspólnego z „introspekcją" lub „analizą".

Pamiętanie siebie, jako swoisty stan (a)percepcji, stwarza doznanie „nowości" i „dziwności" istniejącego bytu i jego form. Są to chwile „nadświadomości" (epifanii, olśnienia, wglądu) pełne intelektualnych emocji, gdy niejako słyszy się swój własny głos i widzi się siebie (czy obserwuje się siebie) samego niejako z zewnątrz. Całkiem wyraźne dostrzegane pierwsze wspomnienia z życia – w wypadku T.T. także chwile z bardzo wczesnego dzieciństwa – okazują się chwilami pamiętania samego siebie. Są żywe i ani trochę nie różnią się od teraźniejszości. Jeśli nasza pamięć zachowuje przy życiu tylko chwile pamiętania siebie, to jest oczywiste, dlaczego nasza pamięć jest taka słaba...

---

[26] Zob. A. Scott, *Schody do umysłu. Nowa kontrowersyjna wiedza o świadomości*, z angielskiego przełożyła H. Barańska, Warszawa 1999; O. Vedfelt, *Poziomy świadomości. Poznaj potencjał swojego umysłu*, Warszawa 2001.

[27] W tym miejscu wypada przywołać wybitne dzieło Kena Wilbera: *Jeden Smak. Przemyślenia nad integralną duchowością*, przełożył H. Smagacz, Warszawa 2000.

[28] T. Tranströmer, *Z marca – 79*, w: *Późnojesienny labirynt*, s. 85.

[29] W *Wyznaniach wiary filozofa* Leibniza czytamy: „Toteż dobrze jest rozróżnić **postrzeżenie**, które jest wewnętrznym stanem monady przedstawiającym rzeczy zewnętrzne, oraz **apercepcję**, która jest świadomością, czy też refleksyjnym poznaniem tego wewnętrznego stanu, a która nie jest dana wszystkim duszom ani też na stałe jednej duszy. I właśnie z braku tego rozróżnienia zbłądzili kartezjańczycy, lekceważąc postrzeżenia, których się nie uprzytamnia, niczym pospólstwo lekceważąc ciała, których się nie wyczuwa (*corpus insensibles*), G. W. Leibniz, *Wyznania wiary filozofa*, tłum. S. Cichowiez, Warszawa 1969, s. 285. Por. G. W. Leibniz, *Pisma z metafizyki natury*, wybór i red. S. Blandzi, Toruń 1999, s. 17-37. Dodajmy, że także w *Logice* Wundta odnajdujemy współczesną definicję apercepcji. Zwykła obserwacja jest percepcją. Obserwacja z pamiętaniem siebie – **apercepcją**. Sadzę, że Wundt nie dostrzegł wielkości idei, która ukryta była za jego myślami o różnych formach postrzegania. Nie dostrzegł zatem idei możliwości dobrowolnego stwarzania tej świadomości (samoświadomości) w naszym myśleniu.

Kwiecień i cisza[30]
Wiosna leży odłogiem.
Ten rów aksamitnie mroczny
pełznie tuż koło mnie
bez odblasków.
Jedyne co lśni
to żółte kwiaty.

Jestem niesiony w moim cieniu
jak skrzypce
w czarnym pudle.
Jedyne co chcę powiedzieć
błyska poza polem widzenia
jak srebro
w lombardzie.

Zarówno europejska, jak i w ogóle zachodnia psychologia przeoczyły fakt o niezmiernej wadze: nie pamiętamy samych siebie, żyjemy, działamy i rozumujemy, pogrążeni w głębokim śnie. Nie w przenośni, ale dosłownie, w absolutnej rzeczywistości. Jeśli jednocześnie podejmiemy dostatecznie znaczący wysiłek, to możemy pamiętać siebie, to możemy się obudzić.

T.T. przypomina fakt wyjątkowej wagi, iż zgodnie z rzeczywistym poznaniem, poznawanie człowieka musi następować równolegle z poznawaniem świata, a poznawanie świata musi biec równolegle z poznawaniem człowieka. To równoległe poznawanie świata i człowieka ukazuje osobie poznającej fundamentalną jedność wszystkiego, co istnieje, i pomaga jej w odnalezieniu analogii w zjawiskach przynależących do różnych rzędów.

„Jedyne co chcę powiedzieć – wyznaje T.T. – błyska poza polem widzenia". Tylko w „przebłysku" głębszej wiedzy metafizycznej dociera do nas na mgnienie, w błysku, czy rozbłysku świadomości kosmiczna wiedza o Jedności Uniwersum. Ów stan świadomości, pamiętanie siebie (świadomości swojego uniwersalnego Ja), stan świadomości naszego własnego bycia – budzi nas na chwilę z letargu „zwyczajnej codzienności". Przebłysk tego stanu świadomości przenika esencję artystycznego zapisu *Kwiecień i cisza*, jak i wiele innych wyznań poetyckich Tranströmera. Jest to bowiem wyjątkowy stan bycia artysty, będący wynikiem wewnętrznego wzrostu oraz cierpliwej i trudnej pracy nad własnym człowieczeństwem.

Tylko przebudzenie i to, co prowadzi do przebudzenia, ma w rzeczywistości wartość.

Śniło mi się, że mam zacząć szkołę, ale jestem
spóźniony.
Wszyscy w klasie noszą białe maski na twarzach.
Kto jest nauczycielem, nie dało się powiedzieć[31].

C-dur

....
Muzyka zrzuciła pęta
i szła w wirujących śnieżkach
długimi krokami.
Wszystko w wędrówce ku dźwiękowi C.

---

[30] T. Tranströmer, *Kwiecień i cisza*, w: *Gondola żałobna*, s. 3.

[31] T. Tranströmer, *Gondola żałobna No 2*, cz. VIII, w: *Gondola żałobna*, s. 13.

Drżący kompas wskazujący C.
Godzina ponad męczarniami.
Ale lekkość!
Wszyscy uśmiechali się za postawionymi kołnierzami[32].

W procesach „udomowienia" (uwarunkowania, edukacji cywilizacyjnej) tworzymy obraz tego, czym jest doskonałość, po to, by być „wystarczająco dobrymi". Tworzymy obraz tego, jacy powinniśmy być – aby zyskać akceptację wszystkich (*sic*!). Tworzymy obraz **doskonałości**, do którego jednak nie pasujemy. Tworzymy obraz, który nie jest prawdziwy. Staramy się udawać, że jesteśmy tym, czym nie jesteśmy. W końcu czujemy się nieautentyczni i zakładamy (społeczne) „białe maski". Również innych osadzamy na podstawie naszego obrazu „doskonałości", zatem naturalnie nie spełniają oni naszych oczekiwań.

Ale w chwilach rozbłysku, przytomności naszego bycia (pamiętania o jego esencji), pękają pod naporem iluminacji (muzyki, poezji, duchowości etc.) kruche maski – imitacje przybrane przez nasze „osobowości" role w powszechnym teatrze. Rzeczywista wiedza odkrywana jest nie w poznaniu, ale właśnie w egzystencji. Dźwięki życia uświadamiają nam różne poziomy naszej świadomości i prowadzą do Źródła (do Wieczności):

O, sadhu, unieś zasłonę ignorancji, a staniesz się z Ukochanym jednością. Zaświeć lampę miłości w wewnętrznej komnacie swojego bytu, a spotkasz Ukochanego. Tam usłyszysz najlepszą muzykę, jaką jest anahad nada[33].
(Kabir)

O tym dźwięku wewnętrznym, o głosie najwyższym ze wszystkich, opowiada autor *Mojej przedmowy do ciszy*. Ten dźwięk, jeśli go słyszymy, płynie poprzez „akordy wokalne" poezji metafizycznej Tomasa Tranströmera. T.T. uwielbia „się włóczyć i ginąć w wielkiej liczbie" – „literka T. w nieskończonej masie tekstowej" (*Muzeum motyli*). Jesteśmy w podróży. Jeśli nawet nie pozostaniemy zbyt długo w jednym miejscu i nie przywiążemy się do czegokolwiek, cisza wewnętrzna da nam to, czego nie może dać nam świat: „Nieskończone jest wnętrzne domu"; albo bardziej patetycznie: „W środku jest wszędzie nieskończoność" (*Moja przedmowa do ciszy*).

[32] T. Tranströmer, *C-dur*, w: *Późnojesienny labirynt*, s. 23.
[33] Zob. J. Vigne, *Psychologia duchowości*, w: *Wprowadzenie do psychologii duchowej*, przekład: D. Orlewicz, Warszawa 1995, s. 88-101.

VII.

W OPTYCE

PRZYSZŁOŚCI



Jerzy Kamionowski
(Białystok)

„APOKALIPSY NIE BĘDZIE. STOP. KOCHAJ BLIŹNIEGO SWEGO": *RZEŹNIA NUMER PIĘĆ* KURTA VONNEGUTA JAKO APOKALIPSA POSTMODERNISTYCZNA

W wykładzie zatytułowanym *The Modern Apocalypse*, wchodzącym w skład klasycznej książki *The Sense of an Ending* (1967), wybitny brytyjski literaturoznawca Frank Kermode proponuje rozróżnienie między dwiema postaciami modernizmu w literaturze anglojęzycznej. Pierwszą kojarzyć należy z takimi nazwiskami jak Ezra Pound, W. B. Yeats i T.S.Eliot w poezji, Wyndham Lewis i James Joyce w prozie. Kermode charakteryzuje ich jako pisarzy o umysłowości sceptycznej, krytycznie podchodzących do dekadenckich nastrojów swoich czasów, wielkich rewolucjonistów i eksperymentatorów w literaturze, a przy tym twórców świadomie nawiązujących do tradycji. Druga postać modernizmu wyewoluowała, zdaniem badacza, z ruchu Dada – jej główną cechą jest radykalne zerwanie z tradycją, kult Nowego, oderwanego od kulturowej przeszłości, a przez to zaskakującego i szokującego. Przedstawiciele wspomniani w wykładzie to Samuel Beckett i William Burroughs.

Kermode zarzuca modernistom okresu międzywojennego „niebezpieczne ciągotki do mitycznego myślenia"[1], mając na myśli przede wszystkim ich skłonność do rozumienia rzeczywistości historycznej w kategoriach apokalipsy, co pozwalało im nie tylko nienawidzić współczesności jako – by posłużyć się sformułowaniem T.S.Eliota – „panoramy bezcelowości i anarchii"[2], lecz także czekać z utęsknieniem na czas porządku i harmonii. Wszyscy wymienieni wyżej pisarze (z wyjątkiem Joyce'a) pokładali wielkie nadzieje w ruchach faszystowskich, a Yeats i Lewis wprost gloryfikowali wojnę jako warunek spełnienia apokalipsy: moment oczyszczenia, konieczny element przemiany świata na lepsze.[3] „Najbardziej przerażającym elementem myślenia apokaliptycznego" – komentuje badacz – „jest zawarte w nim przekonanie, że musi nastąpić powszechna rzeź. (...) Marzenia o apokalipsie, gdy snute na jawie, mogą stać się najstraszniejszymi marzeniami"[4]. Jednak szczególnie istotna z punktu widzenia przedmiotu niniejszych rozważań wydaje mi się

[1] F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford 1967, s. 104.
[2] T.S.Eliot, *Ulysses: Order and Myth*, w: *A Modernist Reader: Modernism in England 1910-1930*, pod red. P. Faulknera, London 1986, s. 103.
[3] O oczyszczeniu przez wojnę pisał Hegel w swoich rozważaniach o państwie. Podobnie u Marksa postęp zakłada przemoc. Poeci tacy jak William Blake czy Percy Bysshe Shelley postrzegali krwawą rewolucję jako zapowiedź szczęśliwszego świata. Zatem nic nowego.
[4] F.Kermode, dz.cyt., s. 108.

teza Kermode'a dotycząca relacji między estetyką a etyką: „totalitarne teorie formy współbrzmią z totalitarną polityką lub znajdują w niej odzwierciedlenie"[5].

Druga faza modernizmu (nowe prądy literackie, które ujawniły się po roku 1956, a więc wraz z pojawieniem się na scenie bitników) jawi się w ujęciu Kermode'a jako okres anarchii i estetycznego nihilizmu, którego sztandarowym hasłem jest radykalne zerwanie z przeszłością, odrzucenie balastu tradycji w celu wypłynięcia na bezkresne wody literackiej wolności. Ta „literatura wyczerpania" – by posłużyć się współczesnym *The Modern Apocalypse* określeniem Johna Bartha, diagnozującego te same nowe zjawiska – zasadza się na „w większości nieoryginalnych" grach i zabawach literackich, grzeszy formalną chaotycznością i emituje „więcej hałasu niż informacji"[6], co oznacza, że w założeniu niejako pozbawia przekaz treści i sensu, a co za tym idzie uchyla się od jakiejkolwiek odpowiedzialności. Znowu jednak mamy do czynienia z myśleniem apokaliptycznym – warunkiem zmartwychwstania literatury okazuje się faza destrukcji: mówi się o śmierci powieści, w tym samym czasie pojawia się koncepcja „śmierci Autora" Barthesa; w podobnym duchu pisze Foucault i wielu innych. Choć apokalipsy z zasady się nie spełniają (etap szczęścia i harmonii pozostaje w sferze wiecznej antycypacji), tym razem było inaczej: w roku 1979 Barth publikuje esej *Postmodernizm: literatura odnowy*, w którym opisuje zjawisko magicznego realizmu w kategoriach pogodzenia tego, co historyczne, z żywiołem fikcji literackiej, fantastyki, mitologii i baśni oraz przywrócenia słowu jego wartości etycznej, podkreślając, że literatura odnowy charakteryzuje się tradycyjnie pojmowaną mądrością[7]. Trzeba tu zauważyć, że druga faza modernizmu Kermode'a jest dla Bartha pierwszą fazą postmodernizmu; wspominam o tym, gdyż w dalszej części wywodu będę posługiwał się tym drugim terminem.

Chciałbym przyjrzeć się *Rzeźni numer pięć* Kurta Vonneguta w świetle naszkicowanych powyżej rozważań Kermode'a dotyczących myślenia apokaliptycznego o literaturze i rzeczywistości historycznej. W dalszej części artykułu proponuję odczytanie tekstu amerykańskiego autora w relacji do biblijnej apokalipsy jako gatunku, poszukując paralelizmów między tą postmodernistyczną powieścią a apokalipsami ze Starego i Nowego Testamentu (Księga Daniela, Objawienie Św. Jana) oraz apokalipsy należącej do apokryfów (Księga Henocha).

Z pozoru *Rzeźnia numer pięć* jest tekstem niedbałym: chaotycznym pod względem czasowo-przestrzennej prezentacji zdarzeń, pozbawionym psychologicznego pogłębienia postaci, niejednolitym gatunkowo, pozlepianym z różnych tekstów należących do bardzo od siebie odległych rzeczywistości dyskursywnych, mieszającym empirycznie doświadczoną i naukowo potwierdzoną prawdę historyczną z fikcją literacką oraz przedstawiającym w krytycznym świetle, ale niepoważnej formie, obecność i działania amerykańskich żołnierzy w Niemczech pod koniec drugiej wojny światowej. Sam autor zdaje się zgadzać z taką opinią, stwierdzając, że to powieść „bełkotliwa (...), bo trudno jest powiedzieć coś mądrego na temat masakry"(31)[8]. Wydaje się ona być niemal modelowym przykładem tekstu, który skłonni bylibyśmy uznać za „literaturę wyczerpania" – tekstu będącego świadectwem artystycznej bez-

[5] Tamże.
[6] Dz. cyt., s.121.
[7] J.Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, tłum. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie" 1982, nr 5-6.
[8] K.Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, przeł. L. Jęczmyk, Warszawa 1996. Za cytatem, w nawiasie, podaję numer strony.

silności wobec absurdu wojny w ogóle, a bezmyślnego barbarzyństwa, jakim było zbombardowanie Drezna przez lotnictwo amerykańskie i brytyjskie w szczególności.

Vonnegut wprost mówi o konfrontacji z tą bezsilnością, gdy wypowiada się na temat powstawania powieści: „Kiedy dwadzieścia trzy lata temu wróciłem do domu z drugiej wojny światowej, wydawało mi się, że nic łatwiejszego, jak napisać o zniszczeniu Drezna – wystarczy po prostu przedstawić to, co widziałem."(14). Jednak, by posłużyć się sformułowaniem Williama Sansoma – świadka nalotów na Londyn – wojna stała się doświadczeniem zbyt trudnym „dla literatury do wiernego opisania"[9]. Posługując się nomenklaturą apokaliptyczną, można powiedzieć, że poziom upadku (okrucieństwa, barbarzyństwa, poczucia absurdu) stawał się niejednokrotnie tak ekstremalny, że doprowadzał do totalnego kryzysu konwencjonalne środki wyrazu, wyczerpywał realistyczne (oparte na wierności obiektywnym faktom) i modernistyczne (zasadzające się na wierności subiektywnym odczuciom) sposoby literackiego przedstawiania zdarzeń rzeczywistych.

Linda Hutcheon określiła typ prozy obierającej za temat wydarzenia historyczne, przy jednoczesnym kwestionowaniu możliwości dotarcia do ich prawdziwego kształtu, mianem historiograficznej metapowieści[10]. Za jedną z najważniejszych jej cech badaczka uznała oparcie poznawania zdarzeń historycznych na subiektywnym punkcie widzenia, co oznacza, że nie ma wśród tekstów zaliczanych do tej kategorii takich, w których narrator mógłby z całkowitą pewnością utrzymywać, że zna przeszłość, a co za tym idzie potrafi ją przedstawić w jej „prawdziwym" kształcie. W Rzeźni numer pięć sytuacja wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana, a to dlatego, że w odróżnieniu od powieści w rodzaju *Dzieci północy* Salmana Rushdiego, narrator nie jest tworem fikcyjnym, ale autorem-uczestnikiem niektórych zdarzeń. Bezpośrednia ingerencja autora w świat przedstawiony jest, według Davida Lodge'a, jedną z charakterystycznych cech poetyki tekstu postmodernistycznego[11] i ma często charakter literackiej zabawy na pograniczu zgrywy (tak jest na przykład w Śniadaniu mistrzów). W Rzeźni numer pięć ma ona jednak inną, o wiele donioślejszą, funkcję: wydaje się świadectwem przekonania, że subiektywny punkt widzenia wynikający z uczestnictwa w zdarzeniu nie może wystarczać. O ile historiograficzna metapowieść, dążąc do „umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji"[12], w zasadzie chętnie godzi się na takie ograniczenie (wynika z niego bowiem większy obszar do zagospodarowania dla fikcji), to drezdeńska powieść Vonneguta akceptuje je tylko z konieczności, autor sam chciałby poznać prawdę o tym zdarzeniu – tekst zawiera taki fragment:

> Napisałem (...) do Wojsk Lotniczych z prośbą o bliższe informacje na temat nalotu na Drezno: kto wydał rozkaz, ile samolotów brało w nim udział, dlaczego to zrobiono, co to dało i tak dalej. Odpowiedział mi ktoś, kto podobnie jak ja pracował w dziale łączności ze społeczeństwem. Odpowiedział, że niestety informacje na ten temat są nadal otoczone tajemnicą wojskową.
>
> Przeczytałem ten list na głos żonie i powiedziałem:
>
> – Tajemnica? Na Boga – przed kim? (23)

---

[9] Cytowane za: Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*, London 1987, s.72.

[10] L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction: „The Pastime of Past Time"*, w: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London 1988.

[11] D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London 1977, s. 239-243.

[12] L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 379.

Okazuje się zatem, że nasza wiedza na temat przeszłości jest tworem tekstualnym – zależy od dostępności lub niedostępności „źródeł", czyli tekstów przekazujących informacje, interferujących ze sobą nawzajem oraz pośredniczących między zdarzeniem a naszą potrzebą wiedzy o nim. Trzeba jednak przy tym wspomnieć również o niejednakowej rzetelności źródeł, naukowych standardach ich opracowywania, rozmaitych intencjach autorów, kwestii polityki informacyjnej i podobnych problemach.

Warto przypomnieć, że takie myślenie pozostaje w zgodzie ze zjawiskiem, które można by określić mianem kryzysu dyskursu historiograficznego. W rozumieniu takich filozofów historii jak Dominick La Capra, Hayden White czy Frank R. Ankersmit reguły rządzące historiografią są podobne, jeśli nie identyczne z regułami tworzenia fikcji literackiej. Konieczność selekcji materiału, jego porządkowania (na przykład nadawanie zdarzeniom porządku chronologicznego, narzucanie im formy przyczynowo-skutkowej itp.), opieranie się na pisemnych relacjach dotyczących zdarzeń, konieczność uwzględniania i odwoływania się do innych interpretacji zdarzeń – wszystkie te elementy każą podchodzić sceptycznie do możliwości dotarcia do obiektywnej prawdy. Uprawianie historiografii polega więc, podobnie jak pisanie fikcji historycznej, w dużej mierze na zamianie knowing w telling[13] albo, inaczej rzecz ujmując, zastępowaniu rzeczywistych zdarzeń zależnymi od dyskursu faktami[14]. Jednak, jak zauważa Kalle Pihlainen, o ile historyk zajmuje się wprawdzie konstruowaniem poziomu opowiadania o zdarzeniach, to „funkcją narratora [w prozie historycznej] jest prowadzenie mediacji między źródłami i wypełnianie luk poprzez przyjmowanie [arbitralnych] założeń, a częstokroć poprzez swobodne posługiwanie się wyobraźnią"[15].

Warto w tym miejscu wspomnieć, że tradycyjnym sposobem porządkowania zdarzeń historycznych jest wzorzec apokaliptyczny, doprowadzający do harmonii między teraźniejszością a przeszłością i przyszłością. Reprezentuje on teleologiczne podejście do dziejów i ma tę przewagę nad wszelkimi innymi sposobami, że gwarantując *happy end*, nadaje sens naszemu przekonaniu, że żyjemy w zdegenerowanym świecie. Postaram się udowodnić, że warto odczytywać *Rzeźnię numer pięć* jako powieść nastawioną polemicznie wobec myślenia apokaliptycznego. Vonnegut – w moim rozumieniu – proponuje, byśmy wybrali raczej trudną niepewność prawdy oraz zaakceptowali poczucie absurdalności istnienia i działania w świecie, niż dali się uwieść sensowi uzasadniającemu konieczność krwawych łaźni.

Rzeźnia numer pięć stanowi doskonały przykład dzieła literackiego, w którym znajduje odzwierciedlenie kryzys dyskursu historiograficznego oraz kryzys tradycyjnego literackiego rozumienia i przedstawiania świata. Jest to utwór par excellance intertekstualny, zaś swoboda poruszania się narratora-autora między weryfikowalną rzeczywistością historyczną a światem wyobraźni i zmyślenia zdaje się wręcz niedościgniona.

Powieść Vonneguta rozpoczyna się od znamiennego stwierdzenia: „Wszystko to zdarzyło się mniej więcej naprawdę. W każdym razie wszystko to, co dotyczy wojny"(13). Uwaga ta odnosi się przede wszystkim do współwystępowania w tkance powieści poziomu zdarzeń rzeczywistych (chodzi tu o wątek drezdeński, oparty na osobistym doświadczeniu pisarza, który jako jeniec wojenny przeżył bombardowanie Dre-

[13] H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, „Critical Inquiry"1980, 7, 1.
[14] L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction: „The Pastime of Past Time"*, w: dz. cyt. , s. 119.
[15] K. Pihlainen, *Textual Differences in Fact and Fiction*, „New Literary History" 2002, nr 1, s. 55.

zna) oraz fikcyjnych (wątek tralfamadorski, będący do pewnego stopnia parodią tandetnej prozy science fiction – w streszczeniu przypominałby przytaczane w powieści fabuły Kilgora Trouta). Trzeba przy tym podkreślić, że niektóre wplecione w akcję powieści zdarzenia rzeczywiste są nieweryfikowalne – skąd mamy wiedzieć, czy „pewien facet (...) został naprawdę rozstrzelany w Dreźnie za kradzież czajnika", a „inny (...) naprawdę odgrażał się, że po wojnie załatwi swoich osobistych wrogów przy pomocy wynajętych morderców"(13)? Albo, że autor cierpiał męki w latrynie (135)?

Rzeźnia numer pięć nie ukrywa swego statusu fikcji literackiej; wprost przeciwnie – eksponuje go. Tekst powieści zawiera wiele wątków, miejsc, postaci i motywów znanych ze wszystkich wcześniejszych dzieł Vonneguta. I tak Ilium, gdzie mieszka Billy Pilgrim, znamy już z Pianoli, z Tralfamadorią i jej rolą w dziejach ziemskiej cywilizacji zetknęliśmy się w Syrenach z Tytana, o związku nieodpowiedzialności w korzystaniu z wiedzy i postępu technicznego traktowała Kocia kołyska, Howard W. Campbell to podwójny agent z Matki nocy, a Eliot Rosewater i Kilgore Trout to postaci z Niech Pana Bóg błogosławi, Panie Rosewater. Jest to tak, jakby autor chciał nas zapewnić, że choć na różne sposoby, to zawsze pisał o tym samym, że jego przesłanie nie zmieniło się.

Janusz Sławiński przypisywał postmodernizmowi „pluralistyczne podejście do zasobu form już istniejących", przez co należy rozumieć przeczący „wszelkim ideałom jednorodności stylowej"[16] dyskursywny eklektyzm, polegający między innymi na dowolnym mieszaniu gatunków niskich i wysokich, przy częstym uprzywilejowaniu tych pierwszych. Jeśli rozszerzyć to spostrzeżenie na konkretne teksty, to trzeba przyznać, że *Rzeźnia numer pięć* jest przykładem modelowym na poparcie tezy Sławińskiego. Mamy tu bowiem przywołane obok siebie: naturalistyczne arcydzieło literatury pacyfistycznej *Szkarłatne godło odwagi* Stephena Crane'a, wymyślone przez Vonneguta powieści nieistniejącego pisarza *science fiction* Kilgora Trouta (przypominające fabuły innych dzieł autora *Galapagos* oraz fabuły gigantów gatunku w rodzaju Raya Bradbury'ego[17]), *Braci Karamazow* Dostojewskiego obok szmirowatego romansu *Dolina lalek* Jacqueline Susann, studium antropologiczne traktujące na temat krucjaty dziecięcej *Niezwykłość pewnych powszechnych iluzji i szaleństwo tłumów* Charlesa Mackaya obok wprowadzającego motyw tańca ze śmiercią i zastygnięcia w czasie cytatu z *Celine i jego wizja* Eriki Ostrovski czy dokumentalnej relacji o rozstrzelaniu żołnierza za tchórzostwo *Egzekucja szeregowego Słowika* Williama Bradforda. Znajdziemy tu także śladowe ilości poezji Blake'a i Theodora Roethkego obok tekstów wulgarnej piosenki i limeryku. Również temat bezpośrednio dotyczący Drezna to przykład intertekstualnych napięć: Vonnegut obok cytatów z tekstów dokumentalnych (*Drezno. Historia, miasto i galeria* Mary Endell, *Zniszczenie Drezna* Davida Irvinga i fragmentu przemówienia prezydenta Trumana) umieszcza obszerne ustępy z rozprawy Howarda W. Campbella, postaci fikcyjnej, wspomnianego już bohatera *Matki nocy*. Są też nawiązania do Biblii.

Patrząc na tę powieść przez pryzmat tradycyjnych norm literackich, można by jej zarzucić formalny promiskuityzm. Przyjmując zaś przyjazny dla niej punkt widzenia, bez trudu dostrzeżemy rządzącą tu zasadę antyelitaryzmu, która przejawia się niechę-

---

[16] J. Sławiński, *Postmodernizm dla starszych i początkujących*, „Teksty Drugie"1993, nr 1, s. 157.
[17] Por. streszczenie opowiadania R. Bradbury'ego *Maszyna Kilimandżaro* w: K. Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, tłum. J. Rybicki, Warszawa 1994, s.210.

cią do ujęcia hierarchizującego oraz „totalitarnych teorii formy" – wszystkie wymienione powyżej teksty funkcjonują na zasadzie egalitaryzmu, liczy się bowiem jedynie ich funkcja w przekazywaniu nadrzędnego przesłania Vonneguta: jak we wcześniejszych powieściach namawia nas do umiarkowania, sceptycyzmu, stoicyzmu i praktykowania współczucia. Nie należy zatem przyjmować, że powieść jest przykładem omawianej przez Kermoda drugiej fazy modernizmu z jej anarchią i nihilizmem. Nie jest dowodem na śmierć literatury. Wręcz przeciwnie, pokazuje, jak znakomicie powieść może skonfrontować się z doświadczeniami „zbyt trudnymi dla literatury". Tym samym nie mieści się we wzorcu apokaliptycznym.

Rzeźnia numer pięć nie jest po prostu grą czy zabawą literacką, nie da się tu powiedzieć, że „to, co czyni artysta, nie jest przedsięwzięciem w pełni »poważnym«"[18], gdyż Vonnegut jest przede wszystkim moralistą, który nie zrywa z tradycją, lecz wchodzi z nią w spór na gruncie etycznym. Jednym z przedmiotów tego sporu, jak mniemam centralnym dla drezdeńskiej powieści, jest myślenie apokaliptyczne. Aby lepiej zrozumieć, o co dokładnie pisarzowi chodzi, należy poświęcić kilka słów kwestii, w jaki sposób autor *Recydywisty* korzysta z Biblii, poświęcając szczególną uwagę związkom *Rzeźni numer pięć* z apokalipsą jako gatunkiem.

Vonnegut, wielokrotnie określający sam siebie mianem „agnostyka", „ateisty" czy „sceptyka religijnego"[19] i wierzący, że „sprawiedliwe życie trywializują te metody bata i marchewki, jakimi są obietnice wysoce nieprawdopodobnej nagrody lub kary w wysoce nieprawdopodobnym życiu przyszłym"[20], traktuje Biblię dosyć instrumentalnie. Zastanawiając się nad dziełami, które „mimo upływu lat, a nawet wieków, nadal są interesujące", stwierdza, że na pierwszym miejscu jest wśród nich „antologia zwana przez nas *Biblią*"[21] (trzeba tu dodać, że czyni to spostrzeżenie w kontekście rozważań o Marku Twainie jako moraliście). Z kolei w odpowiedzi na list Dziekana Kaplicy Uniwersyteckiej Transylvania University pisze, że „Biblia to przydatny punkt wyjścia w dyskusjach z Amerykanami"[22]. Jego przyjaciel Bernard O'Hare odczytuje przesłanie autora *Hokus-Pokus* jako błaganie, by kierować się bardziej „Kazaniem na Górze niż naukami tych, co prowadzą świat ku Apokalipsie"[23], co pozostaje w zgodzie z następującym wyznaniem z *Niedzieli Palmowej*: „Jestem oczarowany Kazaniem na Górze. Mam wrażenie, że miłosierdzie to jedyna dobra idea, jaką dotąd otrzymaliśmy"[24]. Nie jest zatem Biblia dla Vonneguta księgą objawioną czy Pismem Świętym, lecz raczej znakomitym tekstem literackim zawierającym niezmiernie ważne przesłanie moralne (Kazanie na Górze).

W tym miejscu musimy zdać sobie sprawę, że postrzeganie Biblii jako tekstu literackiego stanowi istotny element kultury społeczeństwa amerykańskiego ze względu na konstytucyjnie zagwarantowaną neutralność państwa w kwestiach religijnych. Ma to ścisły związek z historią czytania Biblii w szkole – jak pokazuje David Norton nierzadko wyrażane były w Stanach Zjednoczonych wątpliwości, czy obecność Biblii

[18] J. Sławiński, dz. cyt., s.157.
[19] Używa tych określeń w *Niedzieli Palmowej* i *Losach gorszych od śmierci.*
[20] K. Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, dz. cyt., s. 270.
[21] Tamże, s. 225.
[22] Tamże, s. 270.
[23] Tamże, s. 252.
[24] K. Vonnegut, *Niedziela Palmowa*, tłum. M.Fedyszak, Warszawa 1995, s. 311.

w szkole nie narusza zasady równości wyznań. W roku 1963 Sąd Najwyższy wydał zakaz używania Biblii w szkołach dla celów religijnych. W przytoczonym przez Nortona fragmencie uzasadnienia decyzji czytamy:

> Z pewnością można stwierdzić, że Biblia jest warta studiowania dla swych walorów literackich i historycznych. Nic z tego, co tutaj stwierdziliśmy, nie wskazuje, że takie podejście do Biblii czy religii, gdy są prezentowane obiektywnie jako część świeckiego programu edukacyjnego, nie może być praktykowane zgodnie z Pierwszą Poprawką do Konstytucji.[25]

Vonnegut, jak zobaczyliśmy wcześniej, kładzie równie mocny nacisk na wartości moralne przekazywane przez Biblię. Nie jest jednak wobec nich bezkrytyczny. Jak się za chwilę przekonamy, trudno w jego twórczości, a z pewnością w *Rzeźni numer pięć*, znaleźć przykład opowieści biblijnej czy przesłania, do których odnosiłby się z entuzjazmem podobnym do tego, jaki żywi dla Kazania na Górze.

Jednak mimo że Vonnegut jawi się jako zdeklarowany piewca moralnego przesłania Kazania na Górze, podchodzi on nieco sceptycznie do możliwości wprowadzenia go w życie. Jedna z występujących w powieści postaci, Eliot Rosewater, „przeprowadzał eksperyment, który polegał na okazywaniu szczerej sympatii każdemu spotkanemu człowiekowi. Uważał, że może to uczynić świat nieco przyjemniejszym miejscem zamieszkania"(112). Postać tę znamy z wcześniejszego utworu. Główny bohater Niech pana Bóg błogosławi, panie Rosewater jest multimilionerem owładniętym obsesją czynienia dobra i okazywania miłosierdzia potrzebującym. Powieść ta nawiązuje do biblijnej przypowieści o miłosiernym Samarytaninie oraz czynów Jezusa Chrystusa. Dobre uczynki bohatera są, jak w przypadku Samarytanina, zaskakujące: tu jednak z powodu jego odziedziczonego ogromnego bogactwa. Również motywy, szczególnie te podświadome, każące Rosewaterowi naśladować Chrystusa, uczą czytelnika patrzeć ostrożnie na wprowadzane w życie miłosierdzie. Max F. Schultz mówi o „emocjonalnym bankructwie wysiłków Eliota, by kochać wszystkich ludzi tak samo"[26], co odpowiada słowom ojca bohatera: „Eliot uczynił ze słowem »miłość« to samo, co Rosjanie uczynili ze słowem »demokracja«"[27]. Pojawia się tu analogia do podejrzewanego przez Kermode'a związku między totalitarną teorią form a totalitarną polityką: po pierwsze Vonnegut nie dąży do modernistycznie rozumianej artystycznej doskonałości, a po drugie ostrzega nas przed skutkami praktykowania perfekcjonizmu moralnego.

Z kolei za dobry przykład sceptycyzmu autora co do etycznej i, co ważniejsze, praktycznej wartości samych przesłań biblijnych może posłużyć fabuła *Ewangelii z Kosmosu* Kilgora Trouta, w której przedstawiona została historia Jezusa, z tą jednak kolosalną różnicą, że prorok nie był synem Bożym. Nowa Ewangelia została Ziemianom podarowana przez przybysza z Kosmosu, który po przestudiowaniu Nowego Testamentu doszedł do wniosku, że „chrześcijanie wykazują taką skłonność do okrucieństwa (...) przynajmniej częściowo" z powodu „niedbałej konstrukcji fabularnej Nowego Testamentu"(118). Dalej fabuła brzmi tak:

---

[25] D. Norton, *A History of the English Bible as Literature*, Cambridge 2000, s. 367.

[26] Max F. Schultz, *The Unsensing of the Self; and, the Unconfirmed Thesis of Kurt Vonnegut*, w : *Black Humour Fiction of the Sixties*, Athens, Ohio 1980, s. 48.

[27] K.Vonnegut, *God Bless you, Mr. Rosewater*, New York 1965, s.65.

Przybysz zakładał, że zamiarem Ewangelii było między innymi nauczenie ludzi miłosierdzia, nawet dla najnędzniejszych z nędznych.
Tymczasem wymowa Ewangelii była taka:
Zanim kogoś zabijecie, upewnijcie się, czy nie ma on zbyt mocnych pleców.

*

Brakiem wszystkich opowieści o Chrystusie, twierdził ów przybysz z Kosmosu, jest to, że Chrystus, który nie prezentował się zbyt okazale, był w rzeczywistości Synem najpotężniejszej Istoty Wszechświata. Czytelnicy wiedzieli o tym od początku, toteż kiedy dochodzili do sceny ukrzyżowania, myśleli sobie (...):
O rany, też wybrali sobie faceta do linczowania!
Za ta myślą jak cień szła inna: są inni faceci, których można linczować. Jacy? Tacy, którzy nie mają pleców. (118)

Według autora *Rzeźni numer pięć* warunkiem nietoksycznego miłosierdzia jest empatia i współczucie (również dla samego siebie), zawierające w sobie akceptację niedoskonałości. Dla wzmocnienia tego poglądu Vonnegut posłużył się przypowieścią o żonie Lota, której:

zapowiedziano, że ma się nie oglądać tam, gdzie zostali wszyscy ci ludzie i ich domy. Ona jednak obejrzała się i za to ja kocham, bo to było tak bardzo ludzkie.
Została za karę zamieniona w słup soli. (...)
Ludzie nie powinni oglądać się za siebie. Ja w każdym razie nie zrobię tego już nigdy.
Skończyłem swoją książkę o wojnie. Następna książka, jaką napiszę, będzie śmieszna.
Ta jest nieudana i tak być musiało, gdyż napisał ją słup soli. (34)

W ten sposób Vonnegut przyznaje sobie również ludzkie prawo oglądania się, ryzykując, że, podobnie jak żona Lota, stanie się niewygodnym świadkiem poczynań władzy, który może potem zapytać „co to dało”(23). Tak jak Sodoma i Gomora, również Drezno zostało zniszczone w deszczu ognia, który, jak należy przypuszczać, spełnił funkcję nie tyle kary, ile sposobu sanacji, będąc przy tym gestem tyleż praktycznym, co symbolicznym. O zniszczeniu miast biblijnych Vonnegut pisze: „Jak wiadomo, mieszkańcy obu tych miast byli grzesznikami i świat tylko na tym zyskał”(34), co w kontekście całej jego wypowiedzi o przypadku żony Lota brzmi sarkastycznie. O spaleniu Drezna mówi natomiast, że „nie było przedsięwzięciem militarnym, ale religijnym, wagnerowskim, teatralnym”[28] oraz, że „było tak bezsensowne, że tylko jedna osoba na całej planecie wyniosła z (...) [tego] korzyść. To ja jestem ta osobą. To ja napisałem tę książkę, która przyniosła mi sporo pieniędzy i sławy”[29]. Jest to dobry przykład sporu Vonneguta z mitem apokalipsy i to nie dlatego, że pisarz kwestionuje ukryte w nim przesłanie, że przyszłe szczęście i harmonia warte są takich ofiar, ale ponieważ jego zdaniem zniszczenie nigdy nie prowadzi do niczego dobrego, ma wartość wyłącznie negatywną.

Nic dziwnego zatem, że na głębszym poziomie relacji intertekstualnych jest *Rzeźnia numer pięć* **parodią apokalipsy jako gatunku literackiego**. Parodia zaś, jak zauważa Hutcheon, „podobnie jak inne formy intertekstualne (takie jak aluzja, pastisz, cytat, naśladownictwo itd.) (...) polega na nakładaniu się tekstów”[30]. Warto też, przyglądając się nakładaniu się powieści drezdeńskiej i apokalips, pamiętać o innej

[28] K.Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, dz. cyt., s.256.
[29] K. Vonnegut, *Niedziela Palmowa*, dz. cyt. , s.290.
[30] L.Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 335.

uwadze badaczki, tej mianowicie, że parodia to – zgodnie z grecką etymologią tego słowa – równocześnie mówienie „obok" i „naprzeciw, anty". Musimy też zaakceptować fakt, że zgodnie ze wspomnianą już niechęcią Vonneguta do form doskonałych, nie odkryjemy tu jubilerskiej konstrukcji w rodzaju *Ulissesa* Joyce'a. W kwestii dotyczącej apokalips zamierzam posłużyć się komentarzem Anny Świderkówny[31].

Świderkówna rozpoczyna swoje rozważania o apokalipsach od krótkiego wyjaśnienia znaczenia tego słowa: „Po grecku *apokalypsis* oznacza «objawienie», a mówiąc dokładniej «odsłonięcie», odsłonięcie jakiejś ukrytej tajemnicy. Stało się ono określeniem nowego gatunku literackiego, który narodził się w świecie biblijnym w trudnych czasach zagrożenia, walki o wierność Najwyższemu, prześladowania i męczeństwa"[32]. Następnie badaczka podkreśla, powołując się na słowa Jezusa w Ewangelii św.Łukasza, że apokalipsa to „wezwanie nie do rozpaczy, ale (...) do niezłomnej nadziei"[33]. A zatem wszystkie katastrofy i kataklizmy w skali kosmicznej i ziemskiej oraz śmierć i wieczna zatrata całych mas ludzi, o których mowa na przykład w Apokalipsie św. Jana, to tylko konieczny, przejściowy etap do wiecznej szczęśliwości dla najwierniejszych Bogu. Natomiast jako dzieło literackie „stanowi apokalipsa (...) opowieść o kimś, kto otrzymał objawienie, a otrzymał je po to, aby je innym przekazać (...). Jest to objawienie tajemnic, znanych aż do tej chwili jedynie Bogu, toteż tylko On może je odsłonić"[34].

W *Rzeźni numer pięć* objawienie staje się udziałem Billy'ego Pilgrima, a otrzymuje je on nie od Boga czy, co w apokalipsach częste, jakiegoś anioła, lecz od Tralfalmadorczyków, mieszkańców odległej planety. Świderkówna pisze, że mądrość objawiona „zstępuje na wybrańca Bożego różnymi drogami, takimi jak sny czy wizje, jak podróże do nieba i do piekieł"[35]. Bohater najstarszej znanej nam apokalipsy – Henoch – został porwany do nieba, gdzie poznał wiele nieznanych nikomu tajemnic.

Podobnie bohater Vonneguta został uprowadzony w latającym spodku na Tralfamadorię, gdzie otrzymuje bezcenną wiedzę o naturze wszechświata i poznaje jego koniec (odpowiednik podróży do nieba) oraz bez przerwy wpada we własną przeszłość, a konkretnie: powtarza swoje losy z końca drugiej wojny światowej (podróż do piekieł). W „piekle" Billy ugruntowuje swoją wiedzę o ludzkim okrucieństwie i życiu jako tragifarsie, w „niebie" poznaje prawdziwą naturę czasu. Dowiaduje się dzięki temu, że śmierć nie istnieje, gdyż trup w danym momencie może doskonale się miewać we wszystkich innych momentach, co stanowi parodię motywu Baranka z Apokalipsy Janowej, który jest „jakby zabity", lecz stojący; jak to ujmuje Świderkówna: „Zabity – bo ukrzyżowany, jednak stojący – bo zmartwychwstały"[36]. Poznaje także okoliczności, w jakich nastąpi koniec Wszechświata (Tralfamadorczyk mówi mu: „Wysadzimy go w powietrze przeprowadzając eksperyment z nowym paliwem dla naszych latających talerzy"(126), ale, jak wiemy, we wszystkich innych momentach Wszechświat będzie istniał). Co więcej, z Syren z Tytana pamiętamy, że cała historia cywilizacji na Ziemi z jej wojnami, konfliktami i triumfami służyła realizacji nie Boskiego planu, ale przekazy-

[31] A. Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, Warszawa 1996.
[32] Tamże, s. 185.
[33] Tamże, s. 186.
[34] Tamże.
[35] Tamże, s. 188.
[36] Tamże, s. 191.

waniu sobie trywialnych informacji przez podróżujących w Kosmosie Tralfamadorczyków. Historia okazuje się tu z ludzkiego punktu widzenia absurdalna, a przez to wcale nie mniej okrutna i tragiczna. Inaczej niż w biblijnych apokalipsach – nie nadaje już jej wartości ani sensu jakaś wyczekiwana świetlana wieczność.

Zatem, podobnie jak w pismach apokaliptycznych, akcja w *Rzeźni numer pięć* rozgrywa się na dwóch planach. Pierwszy to scena ziemska, gdzie „historia świata (...) zmierza nieubłaganie do swego końca. Poprzedzają go najróżniejsze znaki i utrapienia. Wreszcie nadchodzi Sąd Boży, który zwiastuje nagrodę dla tych, którzy wytrwali w wierności i karę nieubłaganą dla grzeszników”[37]. U Vonneguta odpowiada mu seria wydarzeń z drugiej wojny światowej, kończąca się bombardowaniem Drezna. Ale obok tego świata widzialnego istnieje świat niewidzialny, ponadhistoryczny, do którego bohater apokalipsy zostaje „nieraz w cudowny sposób przeniesiony” i gdzie dane mu jest zrozumieć, że „ziemskim życiem kierują moce nieziemskie”[38], co oznacza, że „na każdą historyczną sytuację należy patrzeć przez tę właśnie [a zatem nadprzyrodzoną] perspektywę”[39]. W powieści drezdeńskiej to pobyty Billy’ego na Tralfamadorii. Tam właśnie, dzięki nowej wiedzy, nabiera dystansu do ziemskich spraw i może pogodzić się z własnym losem oraz spokojnie patrzeć w przyszłość, co wyrażone zostało w formule: „wszystko było piękne, nic nie bolało”(133).

Z przesłaniem religijnym i moralnym pism apokaliptycznych wiąże się ich wymiar polityczny dotyczący wydarzeń współczesnych autorowi: Objawienie św. Jana zaczyna się od krytyki praktyk religijnych i władzy w Azji Mniejszej, podobnie rzecz się ma w przypadku starotestamentowej Księgi Daniela. W pierwszym przypadku chodzi o prześladowanie chrześcijan przez Rzym (objawienie miał Apostoł na wyspie Patmos, dokąd zesłany został karnie z Efezu za rządów Domicjana), w drugim o terror skierowany przeciwko Żydom za panowania Antiocha IV Epifanesa przedstawiony w sposób zaszyfrowany – w kostiumie historycznych wydarzeń na dworze królewskim w Babilonie (z tego właśnie powodu są tu „oczywiste błędy historyczne”[40]). Również Księga Henocha jest tekstem politycznym, choć tym razem mamy do czynienia z metaforą; krytyka upadku obyczajów i dekadencji dotyczy bowiem, jak przypuszczają uczeni, hellenistycznych królów bądź kapłanów jerozolimskich[41]. Z kolei *Rzeźnia numer pięć* w pośredni sposób mówi o wojnie w Wietnamie, która toczyła się w momencie publikacji książki: wprawdzie tekst nie zawiera bezpośrednich nawiązań do militarnej napaści Stanów Zjednoczonych na Wietnam, ale streszczenie fabuły *Niemrawego cuda* Trouta bezsprzecznie dotyczy barbarzyńskich praktyk amerykańskiej armii w tym kraju:

> [N]ajciekawsze w tej powieści, napisanej jeszcze w roku 1932, było to, że przepowiadała powszechne użycie napalmu do palenia ludzi.
> Zrzucano go z samolotów i używano do tego celu robotów, jako że nie miały sumienia ani układów elektrycznych, które pozwoliłyby im wczuć się w sytuację palonych ludzi. (177)

[37] Tamże, s. 208.
[38] Tamże.
[39] Tamże, s. 216.
[40] Tamże, s. 194.
[41] Tamże, s. 214.

Nie chodzi więc Vonnegutowi, podobnie jak autorom apokalips (szczególnie Księgi Daniela), tak bardzo „o historię, lecz o pouczenie”[42]. Jest to tym istotniejsze, że wpisuje się w typowe dla pism apokaliptycznych przedstawianie historii degeneracji świata poprzez odwołanie się do dziejów następujących po sobie kolejno imperiów: babilońskiego, perskiego, greckiego i rzymskiego. W *Notes on the Apocalypse* purytański myśliciel Jonathan Edwards przedstawia argumenty świadczące o tym, że „to właśnie Ameryka jest miejscem, w którym zakróluje wieczna szczęśliwość: Azja i Europa odegrały swoją rolę w Boskim planie, teraz przyszedł czas Ameryki”[43]. Vonnegut wiele miejsca poświęcił (i to nie tylko w *Rzeźni numer pięć*) obnażaniu mitu Ameryki; w jego ujęciu jawi się ona jako kolejne imperium ucieleśniające niesprawiedliwość, bezrozumnie korzystające ze swego bogactwa i militarnej potęgi.

Jak podkreśla Świderkówna, jest apokalipsa gatunkiem literackim pisanym – tym między innymi różni się od ksiąg proroków, będących „mężami (...) słowa żywego”[44], choć należy podkreślić za badaczką, że są to gatunki pokrewne, a ich granice nie zawsze są bardzo ostre. Na samym początku *Rzeźni numer pięć* Vonnegut doprowadza do napięcia między „słowem żywym” a formą pisaną – przed rozpoczęciem właściwej akcji powieści, oznajmia, że „*napisał* ją słup soli. A zaczyna się tak: *Posłuchajcie*: Billy Pilgrim wypadł z czasu. A kończy się tak: It-it?”(34) [podkr. moje]. Oznacza to, że Vonnegut, niczym prorok, ma nam coś niezmiernie ważnego do zakomunikowania i, mimo że będziemy za chwilę *czytać* o losach Billy'ego Pilgrima, mamy do czynienia z czymś o znacznie większym ciężarze gatunkowym niż powieść.

Warto też zauważyć, że koniec utworu również stanowi wyraźne nawiązanie do apokalips: Księgę Daniela kończy wizja zmartwychwstałych („Wielu zaś, co posnęli / w prochu ziemi, zbudzi się / jedni do wiecznego życia,/ inni ku hańbie, ku wieczystej zgrozie, / Mądrzy będą świecić (...)/ jak gwiazdy przez wieki i na zawsze”) będąca obrazem „jakiegoś promiennego przemienienia”[45], triumfu nad śmiercią, a Objawienie Janowe zamyka wizja Nowego Jeruzalem. Wątek drezdeńskich losów Billy'ego Pilgrima kończy scena odgrzebywania spod gruzów ciał ofiar bombardowania, które nie zmartwychwstają – czy zostali zatem potępieni? Ci zaś, którzy pracowali w tej „kopalni trupów”(223) lub po prostu byli wtedy w Dreźnie, mimo że ocaleli, nie dostąpili wiecznego szczęścia: Billy Pilgrim i Eliot Rosewater spotykają się w szpitalu psychiatrycznym. Triumfowi nad śmiercią odpowiada tylko mowa ptaków: „Jeden z nich spytał Billy'ego Pilgrima: It-it?”(223). Na tym jednak nie koniec, gdyż tekst na płaszczyźnie rzeczywistości historycznej mówi też o innym uczestniku tych wydarzeń – autorze, który jak pamiętamy pojawia się kilkakrotnie w świecie przedstawionym (fikcyjnym). Otóż z rozdziału pierwszego dowiadujemy się, że Vonnegut odwiedził Drezno w 1967 roku, ale nie jest to w żadnym razie Nowe Jeruzalem: „Przypominało bardzo Dayton w stanie Ohio, tyle że więcej tu wolnych terenów. Ziemia tutaj musi zawierać tony mączki z ludzkich kości”(13) (podczas nalotu na Drezno zginęło 135 000 ludzi). Odnotujmy też, że opisując, jak to sam określa, swoje nocne „napady, związane z alkoholem i telefonem”, Vonnegut stwierdza: „wypłaszam z pokoju żonę,

[42] Tamże, s. 198.
[43] Z. Lewicki, *The Beginnings*, w: *A Handbook of American Literature for Students of English*, pod red. Z. Lewickiego, s. 19.
[44] A. Świderkówna, dz. cyt., s.188.
[45] Tamże, s. 211.

ziejąc mieszaniną gazu musztardowego i róż"(16) – jest to ten sam zapach, który wydzielają zwłoki wydobywane spod gruzów w powieści: „trupy zaczęły się rozkładać, wydzielając woń gazu musztardowego i róż"(222). Autor mówi wyraźnie: od czasu Drezna jestem trupem (w sensie psychologicznym), ale też ma przez to na myśli, że w rzeczywistym świecie po masakrze nie ma zmartwychwstania.

Rzeźnia numer pięć zawiera też wiele innych elementów świadczących o intencji „nakładania się" na apokalipsę jako gatunek. Nie mają one jednak aż takiego znaczenia, jak te omówione powyżej i należą raczej do kategorii gier i zabaw literackich. Wymieniam zatem kilka bez zamiaru zachowania jakiejś hierarchii czy porządku ważności.

Chaotyczna konstrukcja Księgi Vonneguta przypomina chaotyczną konstrukcję Księgi Daniela, która zlepiona jest z fragmentów napisanych w trzech językach. Intertekstualna natura utworu, a szczególnie odniesienia i aluzje do wcześniejszych dzieł pisarza, znajduje odpowiednik w Apokalipsie św. Jana, księgi „która zawiera najwięcej cytatów i reminiscencji z ST"[46]. Skomplikowana relacja między autorem a samym tekstem (o czym była już kilkakrotnie mowa) cechuje też apokalipsy[47].

Tytułowy bohater Księgi Daniela w pierwszej części (rozdziały 1-6) ma, tak jak Billy Pilgrim tuż przed przybyciem do Drezna, trzech towarzyszy, z którymi wystawiony jest na wiele prób (inaczej jednak niż w Biblii towarzysze nie są doń przyjaźnie nastawieni i szybko giną). Można też uznać pobyt Billy'ego w izolatce i cudowne ocalenie przed Paulem Lazzaro przez angielskiego oficera za zabawną trawestację zamknięcia Daniela w jaskini lwa, a przeżycie bombardowania miasta, przy tak wielkiej liczbie zabitych, za odpowiednik wrzucenia Daniela wraz z towarzyszami do rozpalonego pieca. Z kolei z głosem trąby zwiastującym wizje św. Jana koresponduje „melodyjny krzyk sowy"(85) emitowany przez latający talerz, który za chwilę zabierze Billy'ego na Tralfamadorię.

Również liczby, odgrywające, jak dowodzi Świderkówna, ważną rolę w apokalipsach, pełnią istotną funkcję w *Rzeźni numer pięć.* Są to jednak, w odróżnieniu od objawień, liczby konkretne (choćby liczba ofiar nalotu). O zabawie z apokaliptyczną symboliką liczb świadczy natomiast przekomiczne (ale i głęboko mądre! – jak to u Vonneguta) posłużenie się reprezentującą w Biblii doskonałość siódemką:

> załogi latających talerzy zidentyfikowały na Ziemi co najmniej siedem płci niezbędnych do zachowania gatunku. (...) Na Ziemi nie byłoby dzieci bez męskich homoseksualistów (...), bez kobiet po sześćdziesiątce (...), bez innych dzieci, które zmarły w pierwszej godzinie po urodzeniu. I tak dalej. (123-4)

Frank Kermode w swoich rozważaniach o funkcjonowaniu myślenia apokaliptycznego w historii Europy dochodzi do wniosku, że prawdziwie niebezpieczny jest dla nas moment, w którym apokalipsa jako fikcja degeneruje się w mit. Przez mit badacz rozumie, jak należy przypuszczać,

> wypowiedzi, których głównym celem jest oddziałanie na świadomość społeczną za pomocą czynników irracjonalnych, tworzenie swoistych wzorców (...) zachowania, które apelują nie do

[46] Przypis do wstępu do Apokalipsy św. Jana w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1971, s. 1396.
[47] A. Świderkówna, dz. cyt., s. 191-192.

opartej na faktach wiedzy, ale do wszelkiego typu emocji, uprzedzeń, przesądów, zastygłych, nie poddawanych krytyce sposobów myślenia[48].

Apokalipsa jako mit zawiera ukryte przesłanie makiaweliczne, mówiące o tym, że cel uświęca środki, że hekatomba jest etapem na drodze do wiecznego szczęścia, że wolno, a może nawet warto, poświęcić zdegenerowaną teraźniejszość dla wspaniałej przyszłości. *Rzeźnia numer pięć* takiemu myśleniu się sprzeciwia. Vonnegut mówi nam jasno: Apokalipsa nigdy się nie wypełnia, więc czyż nie lepiej, zamiast organizować kolejną rzeź zapowiadającą niepewne zmartwychwstanie, uwierzyć, że „tralfamadorski pilot-oblatywacz naciśnie dźwignię startową i cały Wszechświat przestanie istnieć” (126)?



[48] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, s. 288.



Taddeo di Bartolo, *Chciwość, podłość, zazdrość*

Mariusz Maciej Leś
(Białystok)

WSZYSTKIE „KOŃCE ŚWIATA", KTÓRE ZNAMY: APOKALIPTYCZNOŚĆ W FANTASTYCE NAUKOWEJ

Było już tak wiele „końców świata", że ten prawdziwy może nam umknąć. Pamiętamy o *Apokalipsie* i przeżywamy apokaliptyczność. Z jednej strony *Apokalipsa*, biblijny tekst źródłowy, z drugiej – apokaliptyczność, społeczny i kulturowy fenomen przez ten tekst inspirowany[1]. Zjawisko apokaliptyczności, zbudowane przede wszystkim na biblijnym fundamencie, więcej wydaje się już mówić o wyobraźni zbiorowej[2], niż o celu istnienia człowieka i ludzkości. Zamiast prawdy objawionej dominuje gra interpretacji, wykorzystywana dla osiągnięcia rozmaitych celów: od politycznych po artystyczne. Trudno nam dzisiaj zdecydować, do której dziedziny życia należą ruchy millenarystyczne albo *fin de siècle*. Zapewne pierwsza cisnąca się na usta odpowiedź: „nie warto nawet poszukiwać granic tych dziedzin", przez wielu może być uznana za objaw rozmywania sensu i postępującego zobojętnienia, poza którymi – jak w znanej *Piosence* – „innego końca świata nie będzie".

Apokaliptyczność wyznacza dominację tekstu i jego interpretacji, sposobu organizowania i przekazywania informacji. Może tutaj należy szukać istoty problemu? *Apokalipsa* przecież również rozgrywa się wewnątrz procesu przekazywania, a potem rozumienia tekstu w odbiorze[3]. Pokusa zrównania zjawisk, zamknięcia *Apokalipsy* i jej interpretacyjnych kontynuacji jest ogromna. Teksty przeglądałyby się w swych lustrzanych odbiciach. Sprzyja takiej postawie postmodernistyczne, sceptyczne nastawienie wobec tekstów objawionych, wszechobecność szumu informacyjnego, co w połączeniu ze świadomością postmodernistów, że sami się do wzrostu szumu przyczyniają, tworzy rzeczywiście stan przesycenia i bezwładu, tę jedyną z dziś realnych – apokalipsę informacyjną[4]. Mimo agresywności i dominacji stanowisk szeroko ro-

---

[1] To rozwarstwienie jest kontynuowane w opozycji profetyzm/symbolizm. Barry Brummett bardzo wyraźnie oddziela apokaliptyczność, która łatwo poddaje się funkcjonalizacji (znaczeniowej, to jest metaforyzacji i symbolizacji), od prawdziwie profetycznej [*hard-core apocalyptic*], głoszonej przez proroków, prawdziwych bądź fałszywych („zawodowych"). B. Brummett, *Contemporary Apocalyptic Rhetoric*, New York 1991, s. 3.

[2] Kategoria „wyobraźni zbiorowej" zapożyczona bezpośrednio z pracy Bronisława Baczki, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994, s. 18-46.

[3] „Apocalyptic space is always textual" – D. Robson, *Frye, Derrida, Pynchon, and the Apocalyptic Space of Postmodern Fiction*, w: *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, ed. R. Dellamora, Philadephia 1995, s. 61.

[4] E. Davis, *TechGnoza*, przeł. J. Kierul, Poznań 2002 (tu: rozdział pt. *Apokalipsa informacyjna*). W apokaliptycznym tonie pisał również Stanisław Lem o „bombie megabitowej", „ariadnologii" i wielu podobnych rzeczach.

zumianych jako postmodernistyczne, pamiętajmy, że tekst biblijny wciąż prowokuje, zawsze znajdzie nowych interpretatorów – na Derridzie i Baudrillardzie[5] jego „kariera" się przecież nie skończy.

Przyjrzyjmy się tekstowi biblijnemu z perspektywy jego atrakcyjności i niezwykłej popularności. *Apokalipsa* przywołuje obietnicę raju na ziemi, „przy okazji" poruszając wyobraźnię pociągającymi wizualnie i fabularnie wizjami zagłady. Lecz nade wszystko wywołuje nostalgię za tekstem objawionym, który z z e w n ą t r z objaśniłby c a ł o ś ć ludzkiej historii, wszystkie wydarzenia, które pozornie nie są ze sobą połączone, bo można o nich przeczytać w setkach, tysiącach rozmaitych podręczników historii, ekonomii, socjologii, psychologii, literatury itd. W zderzeniu ze współczesnym rozpoznaniem chaosu informacyjnego *Apokalipsa* otwiera pytania o formy wiedzy i granice przekładu jednolitego tekstu objawienia na języki „realnej" polityki, bardziej lub mniej bieżącej historii (a właściwie bieżących historii).

W samej historii jako nauce dokonały się znaczące przesunięcia, które po części przygotowywały grunt dla reinterpretacji apokalipsy. Wizja dziejów oparta na idei *długiego trwania* rozbija tradycyjny obraz historii, w którym na pierwszy plan wybijały się najgłośniejsze wydarzenia. Zamiast tej powierzchownej otrzymaliśmy historię zakodowaną: okazuje się, że decydujące są globalne, podskórne procesy o nierozpoznanych granicach, niemożliwe do oznaczenia przez daty. Wizja historii, w której o toku dziejów decyduje sekretny splot pozornie nie powiązanych ze sobą wydarzeń, stanowi swoisty szyfr. Najistotniejszą nowością tej propozycji okaże się konieczność promowania badań interdyscyplinarnych. Poszukiwanie momentów „przejścia" między ekonomią a polityką, między polityką a religioznawstwem itd., będzie przypominało odszukiwanie sekretnego kodu rzeczywistości, porządku w pozornym chaosie.

Badacze, tradycyjnie zamknięci w ramach własnych dyscyplin, odkrycia tego typu skłonni są traktować jako rewelacje. Historia zaczyna w świetle takiego rozumowania przypominać już nie łańcuch przyczynowo-skutkowy, lecz system, który przerasta ludzkie wyobrażenia i możliwości poznawcze, a jednak ukonstytuowany przez wszechstronne powiązania między wszystkimi elementami wchodzącym w jego skład. Próba odnalezienia porządku będzie za każdym razem związana z aktem kreacyjnym (tutaj pojawia się zwykle odwołanie do teorii nieoznaczoności Heisenberga). W kontekście apokalipsy idee Braudela i Annales są szczególnie istotne, jako że inne, zbliżone koncepcje nie mówią tak wiele o potrzebie rekonfiguracji rozumienia rzeczywistości[6]. Apokaliptyczność w żadnym wypadku nie jest zainteresowana promowaniem relatywizmu, zdecydowanie przeciwnie – jest raczej próbą rozumienia w cieniu niewiedzy.

---

[5] Parafrazą/cytatem tezy/antytezy tego/tamtego ostatniego/pierwszego postanowiłem/tak-mi-wyszło rozpocząć/podsumować niniejszą/już-obcą wypowiedź/pismo. Cytuję z pamięci, mimo że owo twierdzenie („apokalipsa już się dokonała" w połączeniu z „apokalipsa jest niemożliwa") – w wielu wariantach, tłumaczeniach i w niezliczonych oryginałach – jest powszechnie dostępne.

[6] O teorii „ciągłego trwania" w perspektywie apokaliptycznej patrz: I. Wallerstein, *Koniec świata jaki znamy*, przeł. M. Bilewicz, A. W. Jelonek, K. Tyszka, Warszawa 2004. Warto przyjrzeć się zwłaszcza rozdziałom: *Struktury wiedzy, czyli na ile sposobów możemy poznawać*? oraz *Rozkwit i przyszły koniec analizy systemów światowych.* W drugim z nich autor przywołuje cztery filary swej koncepcji, wiele mówiące o jej wymiarze apokaliptycznym: globalność, historyczność, unidyscyplinarność i holizm. Perspektywa neomarksistowska, w której realizuje się teoria Wallersteina jest jedną z wielu podejrzliwych, apokaliptycznych strategii o d c z y t y w a n i a historii.

Niewątpliwie coraz więcej zależy od przyjętej bądź założonej perspektywy oglądu. Błyskotliwość twórcy i jego kreatywność to jedno, ale druga istotna kwestia to jego uzależnienie od struktur, w które jest wpisany (narodu, światopoglądu, jego „tu i teraz" itp.). Próba oznaczenia, uchwycenia rzeczywistości kończy się nieustanną *semiozą*, mnożeniem znaków i tekstów, w oscylacyjnym ruchu między początkiem i końcem. Nic dziwnego zatem, że zasadzie tej poddaje się nie tylko historia i historiografia, ale także futurologia. Jej kariera zachwiała się wraz z uznaniem wyższości scenariuszy nad prostą ekstrapolacją, albowiem istnieje wiele przyszłości, a właściwie jej obrazów, a nie jedna przyszłość matematycznie przewidywalna (stąd nazwa anglojęzyczna *futures studies* – w liczbie mnogiej[7]). Futurologia przyznała się, że jest tylko nauką o teraźniejszości, o wyobrażeniach wyjaśniających strukturę odczuwania „tu i teraz", bo inaczej po prostu być nie może. Zajmuje się budowaniem modeli i przypatruje się konsekwencjom, ale zawsze wraca do punktu wyjścia.

Nie fakty wyławiane z mroków przeszłości, nie zapowiedzi przyszłych wydarzeń, lecz m n o ż e n i e m o ż l i w o ś c i staje się dominującą strategią sytuowania się człowieka w świecie. W obliczu rzeczy ostatecznych, absolutnego początku i końca plenią się hipotezy[8]. Nie da się opisać i zrozumieć końca, bo opis musiałby nastąpić p o nim, sam z kolei wymagając rozumienia. Dlatego kategorie „post", „meta" i „trans" stają się tak produktywne. Receptą na przygnębiającą nieśmiertelność okazuje się ciągłe przekraczania „końca". „Kto zastąpi człowieka?" – pytał kiedyś w tytule noweli Brian W. Aldiss. I nawet jeśli będzie to maszyna, to wyobrażona przez człowieka, mieszcząca się w opozycji człowiek/nie-człowiek, taka, która funkcjonuje po to tylko, by zdefiniować człowieczeństwo.

Apokaliptyczność ma jednak również pozytywny aspekt. Frank Kermode postawił tezę, że służy ona orientacji w świecie, zapewnia człowiekowi poczucie bezpieczeństwa. Człowiek „w samym środku" (*in the middest*) historii – *in medias res*, używając słownika narratologii[9] – wycisza poczucie zagubienia, budując nadrzędne struktury:

---

[7] Jim Dator we wstępie do reprezentatywnej antologii „studiów nad przyszłościami" pisze: „Nothing in society beyond the most trivial can be precisely predicted. [...] Futures studies does not – or should not – pretend to study the future. It studies ideas about the future (what I usually call 'images of the future')". Richard A. Slaughter (ed.), *The Knowledge Base for Future Studies*, vol. 1: *Foundations*, Hawthorn (Australia) 1996, s. XIX.

[8] Formuły często powtarzane w ramach filozofii ponowoczesnej, zwłaszcza francuskiej. Człowiek wciąż żyje w perspektywie nieosiągalnego końca jako ostatecznej wiedzy i ostatniego „znaczonego". Por. V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997 (rozdziały *Krytyka historii* oraz *Kres czasów*, pierwszy z nich poświęcony pismom Foucalta); B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995 (filozofia Zachodu według autora *De la grammatologie* zdominowana została przez dyskurs końca i końca końców). Nieustannie szukamy kresu, aż staje się to nużące. Spójrzmy choćby na spis treści głośnej książki Johna Horgana *Koniec nauki*, Warszawa 1999 (wyd. oryg. 1996): *Koniec postępu*, *Koniec filozofii*, *Koniec fizyki*, *Koniec kosmologii* itd. aż do *Końca limitologii*. Rzeczywiście, zamknięcie dziejów rozumu staje się tanatologicznym pragnieniem.

[9] „At the heart of all narrative there is a paradox, namely that the 'end' of a story is both its goal and that which terminates the pleasure it yields. A story begins arousing an expectation of its end, and it is the lure of this projected ending [...]. We want to know 'what happens'. Yet in another sense we do not want to know – if we did, the plot summary would serve our purpose better than the text." D. Lodge, *The Human Nature of Narrative*, w: tenże, *Write On. Occasional Essays '65-'85*, London 1986, s. 197.

> Men, like poets, rush 'into the middest', *in medias res*, when they are born, they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span, they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. [...] Apocalypse depends on a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved on behalf of us, who remain in the middest[10].

Funkcją apokaliptyczności jest porządkowanie doświadczenia, jest to zatem pewien typ m y ś l e n i a. Rodzi się ono najczęściej wewnątrz odczucia kryzysu, ożywiane zaś jest perspektywą możliwego, wyobrażonego końca, stając się swoistym oprzyrządowaniem wspomagającym[11]. Warto zwrócić uwagę, że nieodzownym czynnikiem wspierającym tę aktywność jest według Kermode'a tworzenie fikcji. Apokaliptyczność tak pojmowana jest czymś więcej niż tylko sposobem na przetrwanie ciężkich czasów dzięki wierze, że kryzys krętą ścieżką prowadzi do raju, to właściwie f o r m a w i e d z y, z d o ś ć r o z b u d o w a n ą m e t o d o l o g i ą o p i e r a j ą c ą s i ę p r z e d e w s z y s t k i m n a e k s p a n s y w n o ś c i f i k c j i. Punktem wyjścia niech będzie nierozerwalność wiedzy i interpretacji (egzegezy)[12]. Wiedza dana z góry, czy też po prostu z zewnątrz, zwłaszcza taka wiedza, wymaga interpretacji. I z drugiej strony – także to, co wydaje się nam codzienne i nieproblematyczne, warte jest oglądu w niesamowitej i ożywiającej (!) perspektywie apokaliptycznej. Jeśli można tę strategię wiedzy opisać zwięźle, to ciśnie się pod pióro jedno słowo – bezkompromisowość. To swoisty szał, paroksyzm poznawczy, który – jeśli mu się przyglądać z boku – sprawia wrażenie nieco jałowego, ale zdecydowanie zyskuje przy bliższym poznaniu.

To będzie ryzykowna teza, ale sądzę, że warto ją postawić: f a n t a s t y k a n a u k o w a j e s t l i t e r a t u r ą a p o k a l i p t y c z n ą w s w y m w y m i a r z e g a t u n k o w y m, co znaczy że nie tylko popularne wizje końca świata, ale cała konwencja budowana jest w ramach wyobraźni apokaliptycznej. Ryzykowność tej tezy polega przed wszystkim na pozornej nieprzystawalności literatury popularnej i treści eschatologicznych. Z tej perspektywy tezę o apokaliptyczności science fiction atakuje także Barry Brummett[13].

Nigdzie nie pojawiło się tyle wizji końca, co w science fiction. Oczywiście, znajdziemy tu katastrofy tandetne obok przerażających wizji, a ludyczny status konwencji pozwala jej na zachowywanie uroczego niezdecydowania między zabawą i powagą. Rozpiętość jakości i tematyki jest zrozumiała, być może zresztą właśnie ta galopująca różnorodność, a nie konkretne obrazy i słowa, przez wielu mogą być uznane za najbardziej przekonujące znaki apokalipsy. Znaku apokaliptyczności konwencji fantastycznonaukowej szukać należy jeszcze głębiej, pod tymi powierzchownymi skłonnościami do podejmowania tematyki katastroficznej. Science fiction organizuje dyskusję obiegowych modeli rzeczywistości, na podstawowym poziomie po prostu je ze sobą konfron-

---

[10] F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford 2000, s. 7-8 (pierwsze wydanie w 1967 r.).

[11] „Equipment for living" – B. Brummett, dz. cyt., s. 10.

[12] Dekonstrukcja, która próbuje definiować stan współczesnej wiedzy, koncentruje się na krytyce interpretacji. „Nie ma żadnej podstawy, żadnego arché [...]. nie ma też końca interpretowania [...]. Proces interpretacji istnieje więc – jak twierdzi Derrida – z a w s z e j u ż" – pisze Anna Burzyńska, w: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 463.

[13] B. Brummett, dz. cyt., s. 9. W odniesieniu do koncepcji Davida Ketterera o apokaliptyczności SF zawartej w książce *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Culture*, Bloomington 1974. B. Brummett, dz. cyt., s. 9. Brummett twierdzi, że Ketterer wykorzystał apokalipsę do nobilitacji marginalizowanej literatury.

tując, począwszy od zderzenia narracyjnego widzenia świata z teoriami, które istnieją w bezczasie naukowych paradygmatów. Science fiction wyposaża naukę w czynnik społeczny, w nierozstrzygalne wahanie między ekspansywnością i relatywnością schematu poznawczego. Nierozstrzygalność może kończyć się paraliżem, ale może też powoływać do życia myśl paroksystyczną, która – dzięki temu, że sytuuje się „tuż przed końcem" – inaczej niż nauka, nie stara się narzucać „ostatecznego i obiektywnego sensu"[14].

Jean Baudrillard, dzięki temu, że sam w swoich – często niezrozumiałych – hiperbolizacjach kultury Zachodu porusza się na granicy filozofii i fikcji, mógł się też odnieść wprost do konwencji fantastycznonaukowej w artykule *Symulacja i science fiction.* Od SF związanej z symulakrami „drugiego porządku", opartej na „globalizacji i nieustannej ekspansji" Baudrillard przechodzi do SF „trzeciego porządku" symulakrów – opartej na „informacji, modelu, cybernetycznej grze"[15]. Porządki zaproponowane przez francuskiego filozofa odpowiadają raczej jego potrzebom i koncepcjom, bo nie odzwierciedlają faz rozwojowych fantastyki naukowej. Pokazują jedynie rozpiętość konwencji między utopijnym i euforycznym redukcjonizmem a otwartością na rekonfiguracje i gry. Wydaje się, że odczucie wymienności modeli i ich radykalizacji było jednym ze źródeł europejskiej, rozproszonej jeszcze, literatury fantastycznonaukowej XIX wieku i początku wieku XX. Z rozmaitych stron, dziedzin, od nauk przyrodniczych po filozofię, wypływały teorie, które często radykalnie próbowały zmieniać obraz całej rzeczywistości. XX wiek przyniósł teoretyczne refleksje nad taką sytuacją nauki: rewolucyjne zmiany paradygmatów naukowych według Thomasa Kuhna, teorię katastrof René Thoma, karierę holizmu, falsyfikacjonizm Karla Poppera, wszelkie postacie konstruktywizmu, konwencjonalizmu i pragmatyzmu[16].

Science fiction pośrednio dowodzi, że apokaliptyczność w makroskali, która oznacza koniec wszystkiego i wypełnienie Bożego planu, znajduje swe odbicie w mikroskali – w centrum historii zawsze znajdziemy zmianę i kryzys, a przede wszystkim: katastrofa ułatwia opis i zrozumienie. W historii opowiadanej obowiązują prawa narracji. A według tych praw warto opowiadać i warto słuchać o czymś, co odbiega od normy, o kryzysie w prywatnym życiu bohatera, tak jak o katastrofie na globalną skalę. Emma marzyła o wielkich sferach, by boleśnie przeżyć duchowe zesłanie na prowincję, prowincjonalna Anglia końca XIX wieku ugrzęzła w fałszywej stabilizacji, by przekonać się o tej iluzji dzięki najazdowi Marsjan. Wstrząs poznawczy wytrąca także czytelnika z jego przyzwyczajeń. Tak działa prototypowa *Wojna światów* Wellsa[17], a z drugiej strony *Nastanie nocy* Asimova, w którym autor świadomie, acz-

[14] J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 49.

[15] J. Baudrillard, *Symulacja i science fiction*, w: *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 149.

[16] Musi zdumiewać łatwość, z jaką współczesna kultura i nauka obchodzi się z pojęciem „świat", a tym samym z tym wszystkim, co się pod tym pojęciem skrywa. Naprawdę nietrudno światy niszczyć, nietrudno je również budować. Pierwszym krokiem do tej symulowanej wszechmocy była z pewnością ekspansja fikcji: panfikcjonalność, równoległość fikcji i teorii, „światostwórstwo" Nelsona Goodmana, „społeczne tworzenie rzeczywistości", „retoryczność fikcjonalnej prawdy" itd. Zob. A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001. Nietrudno w tym kontekście zauważyć niebezpieczeństwo manipulacji i potrzebę dyskusji nad etyką apokaliptyczności.

[17] Już wstępne zdania wskazują na taką strategię: „Nikt pod koniec dziewiętnastego wieku nie uwierzyłby chyba, iż życie ludzi bacznie i wszechstronnie obserwują istoty mądrzejsze od człowieka, a przecież jak i on śmiertelne; że krzątających się wokół swoich spraw codziennych ludzi badają i analizują one rów-

kolwiek jeszcze naiwnie, pokazuje katastrofę jako przemianę wiedzy poprzez zderzenie codzienności z obcym punktem widzenia.

W centrum fabuły fantastycznonaukowej zadziwiająco często znajduje się katastrofa albo wypadek, awaria, które prowokują kolejne zdarzenia, aktywizują bohaterów i pozwalają czytelnikowi poznawać fantastyczną rzeczywistość w jej pełni. Schemat ten dostrzec można zwłaszcza w najbardziej elementarnych, oczywistych wariantach fabuł awanturniczych. „Książki przygodowe zawierające opisy podróży częściej są opisami katastrof okrętowych niż opisami żeglugi statków po morzach" – pisze Antoni Smuszkiewicz[18]. Darko Suvin z kolei swoją koncepcję SF jako literatury epistemicznej rozwija wokół mechanizmu wyobcowania (estrangement)[19]. W kontekście fantastyki naukowej popularna formuła „końca świata, jaki znamy" nabiera cielesności, ponieważ SF z lubością oddaje się budowaniu i rozbijaniu modeli światów[20], ale przede wszystkim – wykazuje zainteresowanie czasem p o k a t a s t r o f i e.

W ramach konwencji fantastycznonaukowej rywalizują ze sobą rozmaite „technologie" końca świata i katastrofizmu, niektóre z nich polegają po prostu na wyzwoleniu siły drzemiącej w naturze, na destrukcyjnej roli wynalazków (takich jak choćby bomba atomowa), inne zakreślają horyzonty światów społecznych (poprzez zaangażowanie socjotechniki) i wreszcie wykorzystują manipulacje ludzkiej i nieludzkiej świadomości. Zapewne najciekawszym pisarzem, technologiem świadomości apokaliptycznej, pozostanie Philip K. Dick. Obok *stricte* technicznych przekładni między światami, takich jak podróż w czasie, narkotyki, sztuczna pamięć, znajdziemy w twórczości tego pisarza odwołania do teorii światów alternatywnych, na przykład w *Człowieku z Wysokiego Zamku.*

SF nasycona myśleniem apokaliptycznym zbliża się do utopii i dystopii. W tym spotkaniu ogromnych dyskursów oba ulegają dynamizacji: apokalipsa wyposaża utopię w wymiar eschatologiczny (co wrogowie utopii skrzętnie wykorzystywali wskazując wtórność utopistów wobec retoryki religijnej), natomiast utopia i dystopia akcentują społeczny wymiar apokaliptyczności.

Przyjrzyjmy się bliżej przesunięciom znaczeniowym, które dokonują się w ramach spotkania apokalipsy z utopią. Konfiguracja znaczeń przypisywanych apokaliptyczności obejmuje opozycje: obietnica raju/katastrofa[21], porządek natury/porządek boski[22],

---

nie być może skrupulatnie, jak skrupulatnie bada człowiek pod mikroskopem rojące się i mnożące w kropli wody drobnoustroje", H. G. Wells, *Wojna światów*, przeł. H. Józefowicz, Warszawa 1987, s. 7.

[18] A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980, s. 59.

[19] D. Suvin, *Poetyka science fiction*, w: *Spór o SF*, red. B. Okólska, R. Handke, L. Jęczmyk, Poznań 1990.

[20] E. S. Rabkin, *Introduction: Why Destroy the World*, w: *The End of the World*, ed., Carbondale 1983.

[21] Apokaliptyczność rozpięta między obrazem zagłady i obrazem raju na ziemi (millenium) (Brummett, 48). Funkcjonuje jako synonim eschatologii, czyli dyskursu o rzeczach ostatecznych. W drugim znaczeniu to katastrofa lub kryzys (według Brummetta najpopularniejsze współcześnie użycie, z pewnością w kulturze popularnej). Apokalipsa często używana jest w sensie „transition from this world, era, or state of being to another one" (s. 8). To ostatnie znaczenie jest najbardziej utopijne, bowiem zakłada się w nim narodziny nowego porządku, wyraz znajduje tęsknota do „wyzerowania licznika", absolutnej odnowy. Z tą osią krzyżuje się inne rozróżnienie wskazywane przez autora: 1. premillenial – radykalna, uspołeczniona [communal], nastawiona jest na zmianę w przyszłości, po której nadejdzie czas pokoju i perfekcji, 2. postmillenial – stopniowa ewolucja w stronę perfekcji (wewnątrz apokalipsy), progresywna, indywidualistyczna (Brummett, s. 16).

[22] Galbreath, s. 59: rozróżnienie środków i celów (transcendentalnych i naturalnych).

porządek objawienia/porządek tekstowy. To repertuar możliwości, wobec których muszą się określić apokaliptycy.

U t o p i j n y   w a r i a n t   a p o k a l i p t y c z n o ś c i zbliża się do millenaryzmu, zapowiada „raj na ziemi". Jest to jednak wariant zsekularyzowany, opiera się bowiem na ludzkich decyzjach (*man-made apocalypse*[23]), planowaniu, często ujawnia, a nawet eksponuje urządzenia społeczne, które mają zapewnić mieszkańcom utopii szczęście. W swoich intencjach wariant ten akcentuje zatem racjonalność. To radykalna (często rewolucyjna[24]) zmiana obecnego porządku, co we wczesnej utopii przełożyło się na przypadkowość zetknięcia podróżnika z „doskonałym" ustrojem. Podobnie jak apokalipsa utopia nie znosi kompromisów. Wobec przybysza, który zbłądził na utopijną wyspę, zachowuje się z wyższością, poucza, zajmując pozycję niemalże boską wobec niedojrzałych systemów wartości reprezentowanych przez przybysza. Jeśli potraktować utopię ze śmiertelną powagą, zmienia się ona w akt niemal mistyczny – wiedza spływa „z góry"[25]. To p o z o r o w a n y akt mistyczny, który, jak później będą twierdzić wrogowie utopii, cynicznie wykorzystują dyktatorzy.

Powtarza się w ten sposób schemat apokaliptyczny: obietnica przyszłego porządku pociąga za sobą skupienie na czasie przełomu, na spotkaniu tego, co swojskie z przyszłym i po części niewyrażalnym. Utopia wprowadza do tego modelu drobną korektę: w utopijnym wariancie apokaliptyczności człowiek jest w stanie zaprowadzić wyobrażalny, rozumny porządek we w ł a s n y m zakresie. Antyutopijność, a zwłaszcza dystopijność w kontekście apokaliptyczności osłabia właśnie ten aspekt utopii. Jej narodziny przypadają na czas, gdy utopia powoli przestawała polegać jedynie na racjonalnym projekcie przebudowy społecznej, a zaczynała wpisywać się w kategorię postępu i magiczne hasła „konieczności dziejowej".

Utopia wzmacnia informacyjną jakość apokalipsy, opiera się bowiem na osiągnięciu intencjonalnie najpełniejszej wiedzy o ludzkiej naturze i na umiejętności wykorzystania tej wiedzy. Obok tęsknoty za arbitralnością, utopia wprowadza ramę narracyjną, która stopniowo będzie dystansowała czytelnika od wizji wyobrażonej doskonałości, a także wykorzystuje wreszcie fikcję. Wprowadza zatem globalne modyfikacje znaczenia przedstawionej wizji: w ramach fikcji i narracji rewolucje społeczne traktowane są zdecydowanie inaczej niż „na (asertorycznej) wolności".

Utopia przedstawia wypełnienie dziejów w ich logicznej konsekwencji. Po utopii nie zdarzy się już nic, czego ona sama nie przewidziała, nie założyła wcześniej. Wydaje się odwróceniem popularnego wyobrażenia o apokalipsie, w którym jest ona nie tyle objawieniem sensu dziejów, co katastrofą. Utopia wykazuje bowiem ambicje przedstawienia z r o z u m i a ł e g o końca, w którym przejawiałoby się, w jakimś aspekcie to, co obecne. Zrozumienie zaś to napięcie między doskonałym, ale miesz-

---

[23] Brummett twierdzi stanowczo: „the term *utopian* is sometimes used, mistakenly, as a synonym for a social order achieved within the millenium after the end of history [...]. Used correctly, it has little to do with apocalyptic and refers instead to a human-made social ideal order created within history", B. Brummett, dz. cyt., s. 17. Możliwość pomyłki oznacza jednak także możliwość znaczącego nakładania się apokalipsy i utopii.

[24] Por. L. Kołakowski, *Rewolucja jako piękna choroba*, w: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, wyd. drugie popr., Londyn 1984, s. 225-232.

[25] „Apocalypse means the end of ends, i.e., the difficulty of writing during a time of the 'already said'. Utopian means a universality without its symptom, i.e., without the point of exception that functions as its internal negation. The whole secret lies in arbitrariness." – *Introduction: Between Apocalypse and Utopia*, w: *Postmodern Dillemas. Outrageous Essays in Art & Art Education*, Mahwah 1997, s. 3.

czącym się w granicach wyobraźni porządkiem a nieuchronnie rozciągniętą w czasie próbą jego opisu. Pokazanie końca nie jest samo w sobie końcem, dopiero otwiera proces rozumienia.

Dystopijny wariant apokalipsy akcentuje katastrofizm, kreuje „piekło na ziemi". Podobnie jak utopia, której jest przecież kontynuacją w opozycji, na pierwszy plan wysuwa czynnik ludzki, rzadziej naturalny (w sensie: niezależny od człowieka), który może oznaczać nawet „konieczność dziejową".

Zbliżenie dystopii i katastrofy wskazuje na załamywanie się utopijnego samostanowienia człowieka. Także uniezależniający się od człowieka fatalistyczny proces dziejowy niszczy intencje[26]. Jeśli pierwiastek apokaliptyczny wdziera się do myślenia utopijnego, to częściej odsuwa się ono od utopijnego bieguna, nie dlatego, że zyskuje na mrocznym zabarwieniu, ale promuje determinizm. Dystopia oczywiście preferuje apokaliptyczny katastrofizm, a nie obietnicę raju. Dlatego ciąży ku cielesności[27], tłumiąc utopijną przejrzystość. Z perspektywy dystopijnej utopia dąży do spełnienia się w krwawej rewolucji, a potem cynicznej tyranii. Dla ukazania przewrotności władzy próbującej wprowadzić nowy porządek dystopia skupia się najczęściej na opisie tak zwanej fazy przejściowej. Retoryka eschatologiczna może być przez władzę wykorzystywana do podtrzymywania legitymizacji opresywnej ideologii. W *Całej prawdzie o planecie Ksi* Janusza Zajdla rewolucjoniści posługują się właśnie retoryką „warunków przejściowych", nieustannie odsuwając spełnienie[28]. W *Dniu drogi do Meorii* Marka Oramusa: „Wódz Wodzów w przebłysku genialności zrozumiał, że aby człowiek mógł istnieć nadal [...] należy go pomniejszyć, uskromnić, ograniczyć – do czasu oczywiście, aż jednostronność jego rozwoju ustąpi miejsca harmonii", bowiem: „Dopóki nie ustąpią bariery niższego rodzaju, musimy być powściągliwi. Lecz przyjdzie taki czas..."[29]

W ten sposób myślenie utopijne (należy tu włączyć także dystopię jako kontynuację utopii) łączy dwa wymiary apokalipsy: „objawienie" (objawienie, arbitralny przekaz wiedzy) i „zagładę" (rewolucja utopijna i „piekło" dystopii).

Zbliżenie utopijności i apokalipsy krzyżuje porządek diachroniczny z synchronicznym. Państwo utopijnie „doskonałe" (dystopijnie totalitarne) podporządkowuje sobie historię, umiejscawiając się na końcu dziejów, w czasie ich wypełniania. Apokalipsa promuje systemowe myślenie o historii, konkurencyjne wobec systemu politycznego. Spotkanie utopii z apokalipsą wtłacza człowieka w nadrzędne systemy, wobec których musi się określić, bo w przeciwnym razie one bez najmniejszych problemów określą człowieka: chodzi o porządek państwa, historii, kosmosu, etyki, eschatologii, od systemów ziemskich po duchowe.

W obronie przed osaczeniem człowiek może uruchomić wyobraźnię paranoidalną[30], która zdolna jest stanowić konkurencję dla utopijnej (uchronijnej[31]) wizji historii, ale też mogą się te dwa porządki nakładać, zachowując charakterystyczną ambi-

---

[26] B. Brummett, dz. cyt, s. 34.

[27] „Apocalyptic body". Patrz: Elana Gomel, *The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body*, „Twentieth Century Literature" 2000, nr 4.

[28] Zob. J. A. Zajdel, *Cała prawda o planecie Ksi*, posłowie M. Parowski, Kraków 1991.

[29] M. Oramus, *Dzień drogii do Meorii,* Warszawa 1989, s. 11.

[30] B. Brummett, dz. cyt., s. 33, 37: „hyper-ordered explanation", totalny system, który wszystko z łatwością wyjaśnia.

[31] „Uchronia", czyli „utopia czasu" – patrz: J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980.

walencję: apokaliptyczność wprowadza czynnik transcendentny, a w utopii ludzki wymiar projektu i rewolucji. Paranoidalność często okazuje się pułapką, która mnoży kolejne systemy, jeśli już jeden uda się obalić.

Apokaliptyczność funkcjonalizuje zatem wyobrażenie końca czasów dla wytworzenia narracyjnego napięcia między klarowną, zamkniętą strukturą czasową (epoką jako zamkniętą strukturą czy też utopią jako strukturą idealną) a „perypetiami", wpisując się w dynamikę rozumienia teraźniejszości. To istotne, że apokalipsa zostaje umieszczona przez Kermode'a w tym samym typie fikcji, co utopia: Kermode posługując się typologią Vaihingera nazywa ją paradygmatyczną (systemową)[32]. Apokaliptyczność jest jednym z czynników modelowania myślenia utopijnego. Podstawową konsekwencją tego modelowania jest uwydatnienie współzależności sposobu istnienia wiedzy (jako gromadzenia i przekazu informacji) i historii-fabuły ze śladem destrukcji, zmierzchu, upadku. Ideał pełni wiedzy, utopia przekształca się „siłą rzeczy" w katastroficzno-apokaliptyczną dystopię.

[32] F. Kermode, dz. cyt., s. 40.



Arnold Böklin, *Wyspa umarłych*, 1880

Leszek Libera
(Zielona Góra)

KONIEC ŚWIATA. *AUSLÖSCHUNG* THOMASA BERNHARDA*

> Wszystko to, co w najmniejszym chociażby stopniu związane jest z kulturą, wywołuje nieufność i tak długo poddawane jest w wątpliwość, dopóki nie zostanie wymazane. Wymazywacze pracują nad swym dziełem, zabijacze. Mamy do czynienia z wymazywaczami i zabijaczami, wszędzie, w każdym kącie pracują nad swym morderczym dziełem. Wymazywacze i zabijacze zabijają miasta i wymazują je. Siedzą na swoich tłustych dupach w tysiącach i setkach tysięcy urzędów we wszystkich zakątkach państwa i nie mają nic innego w głowie jak wymazywanie i zabijanie, o niczym innym nie myślą, tylko o tym, jak by tu wszystko pomiędzy Jeziorem Bodeńskim i Jeziorem Nowych Osadników gruntownie wymazać i zabić. Wiedeń już prawie zabity, Salzburg, wszystkie te wspaniałe miasta, powiedziałem do Gambettiego, których Pan nie zna, ale które rzeczywiście należą do najpiękniejszych na świecie[1].

Tak mówi Murau (Franz Josef), nauczyciel niemieckiego, jak sam siebie nazywa, do swojego ucznia Gambettiego w Rzymie. Powyższy cytat to dopiero początek długiej tyrady, wygłoszonej kiedyś w obecności Gambettiego-ucznia. Nie tylko miasta, ale także wsie i krajobraz są już „prawie całkowicie zabite i wymazane". W obliczu tej katastrofy zniszczenia wojenne wyglądają niegroźnie i niewinnie, tym bardziej, że takie samo spustoszenie dzieje się w głowach i sercach ludzi. Ideologie, partie i ministrowie doprowadzili do zupełnego czy prawie już zupełnego zniszczenia kraju – powiada Murau. I nie ma odwrotu ani ratunku dla Austrii, kiedyś państwa wielkiego i wspaniałego, dzisiaj małego („coraz mniejszego", śmiesznego i właściwie zabitego.

W powieści *Auslöschung* mowa jest – jak we wszystkich powieściach Bernharda – o piekle (*Hölle*). Rzeczywistość na ziemi dawno już stała się piekłem, w którym ludzie poddawani są stałym torturom, zdradzeni i zabijani; sami głupi i beznadziejni, chorzy na ciele i duszy, często sami odbierają sobie życie albo ulegają szaleństwu i umierają, zostają unicestwieni, wymazani, wygaszeni. Ciągle ten sam proces zabijania, niszczenia, ulegania chorobie psychicznej, ciągle samobójstwa – te skoki z wieży lub skały, z mostu, te wieszania się na drzewie, rzucania się pod auta ciężarowe. Słowo *Auslöschung* pojawia się we wszystkich prawie powieściach i opowiadaniach Bernharda[2]. W tym wypadku widoczne jest ono od razu na okładce książki[3].

---

* Teatr Dramatyczny w Warszawie przedstawił sceniczną adaptację tej powieści: Thomas Bernhard – *Auslöschung – Wymazywanie* (prapremiera 10 i 11 marca 2001; reżyseria, inscenizacja i przekład fragmentów powieści Krystian Lupa).

[1] Tłumaczenie moje na podstawie tekstu wydania – Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main 1988, s.113. Kolejne fragmenty tłumaczeń na podstawie tego samego wydania, w nawiasie podano numer strony.

[2] Por. E.-H. Ryu, *Auflösung und Auslöschung*, Frankfurt/Main 1998.

Różne są te typy unicestwienia i wymazywania rzeczywistości, wygaszania życia. Owa katastrofa dotycząca Austrii mogłaby być potraktowana jako nieszczęście lokalne, a więc jeszcze nie takie najgorsze. Bernhard-Austriak nienawidził swojego kraju. Głęboka miłość do ojczyzny doprowadzała go do rozpaczy i w końcu nienawiści – postanowił więc ją sam unicestwić, wymazać z rzeczywistości razem z całym jej grzechem i całą armią morderców i wymazywaczy, gdyż jak powiada w innym miejscu – „zbudować można tylko przez zniszczenie"[4].

Jak łatwo się domyślić, na Austrii nie skończy się ta kara wymierzona ręką autora, gdyż sprawa ma wymiar nie tyle lokalny, co totalny, jeszcze lepiej: lokalny i totalny zarazem. Pojawiają się słowa: „świat", „cały świat", „na całym świecie", „wszędzie", „zniszczenie świata"; jak powiadają krytycy: scena Bernharda to theatrum mundi.

Tyrady Muraua, jego monolog, wypełniający całą przeszło 600 - stronicową powieść, naszpikowane są jasno zaadresowanymi atakami na konkretne ideologie, konkretnych ludzi, konkretne grupy zawodowe. Sędziowie zabiją albo unicestwiają ludzi w sądach, lekarze zabijają i unicestwiają w swoich gabinetach, nauczyciele w szkołach, księża w kościołach; architekci zabijają miasta, politycy zabijają państwa, nędzni pisarze zabijają literaturę itd., itp. Rozciągnięty na całe stulecia proces zniszczenia i rozkładu dokonywany przez ideologie lub perwersyjnych ludzi znajdujących się w ręku szatana. Tymczasem Murau jest moralistą, sam protokół z rzeczywistości nie wystarczy. Więc chodzi o to, jak temu złu zaradzić – i to szybko, w jednej chwili, jednym gestem. Wymazać to wszystko, zniszczyć i zabić – żeby się już nie działo. Murau ma pomysł, wie jak to zrobić.

Murau jest człowiekiem niezwykłym, wybranym – jednostka wybitna i wrażliwa, osamotniona w walce z całym światem („geniusz ma zawsze cały świat przeciwko sobie"), myśliciel, artysta, arystokrata ducha – na co dzień nauczyciel języka niemieckiego i literatury niemieckiej w Rzymie, prywatny nauczyciel. Gambetti to jego jedyny uczeń, innych nie ma, jeden wystarczy, by wszystko powiedzieć, wygłosić naukę, wtajemniczyć i doprowadzić zamiar do skutku. Nauczyciel, ale sam też – jak powiada – uczeń: pilny czytelnik, czytelnik „studiujący". Centralne miejsce w systemie edukacyjnym Muraua zajmuje kanon literacki, lektura obowiązkowa własna i zarazem lektura obowiązująca ucznia: Schopenhauer – *Świat jako wola i wyobrażenie*, Kafka – *Prozes*, Novalis – *Henryk von Ofterdingen,* Bernhard – *Amras*, Musil – *Portugalka*, Jean Paul – *Siebenkäs*. Nietzsche – *Zaratustra* , Kant też, i wszyscy inny ważni filozofowie (Pascal, Montaigne) i pisarze (najwyżej stawiani rosyjscy – Lermontow, Turgieniew, Dostojewski) – razem 22 autorów.

Tu jednak pojawia się pewien problem, Murau jest szczery i mówi również o paradoksalnych, zawikłaniach:

> Nietzsche, powiedziałem do Gambettiego, pukam w głowę i jest pusta, zupełnie pusta. Schopenhauer, mówię sobie, i pukam w głowę i jest pusta. Pukam w głowę i mówię Kant, i mam zupełnie pustą głowę (...). Przeceniamy własną głowę i za wiele od niej oczekujemy i dziwimy się, że na-

[3] Trudno znaleźć odpowiednik znaczeniowy dla niemieckiego słowa *Auslöschung* w języku polskim – wymazywanie (jak na przykład chce Lupa) trzeba rozumieć w sensie unicestwiania, zgładzania, gaszenia i zapominania.

[4] Bernhard posunął się w końcu do innego wymiaru kary – w testamencie zabronił wystawiania swoich sztuk teatralnych i publikowania swoich tekstów w Austrii przez następne 70 lat, oznajmiając, że nie chce mieć nich wspólnego z tym krajem.

gle jest zupełnie wypróżniona, kiedy w nią pukamy, powiedziałem do Gambettiego. Nawet najzwyklejszych rzeczy nie ma w naszej głowie, powiedziałem do Gambettiego (s.160).

Dzieje się tak dlatego, tłumaczy Murau, iż napełniamy sobie głowę do przesady, przywłaszczamy sobie myśli innych i pewnego dnia stwierdzamy, że w przepełnionej głowie niczego już nie ma. Jest to zapowiedź końca, manifestującego się nieznośnym bólem pustej nagle głowy. Ale ten proces napełniania i wypróżniania głowy, zdobywania i utraty, budowania i zniszczenia jest najważniejszym prawem życia – objawia się ono unicestwieniem, wymazywaniem (z pamięci), wygaszaniem. W rezultacie to właśnie dzięki tej pustej od czasu do czasu głowie (a więc nie przeciążonej niepotrzebnym balastem) – Murau odkrywa możliwość rozprawienia się z piekłem i grzechem. Wszystko odbywa się oczywiście bardzo mozolnie w tej albo przepełnionej, to znów pustej, głowie – setki stron zapełniają notaki i szkice Murana. Wiele rzeczy dzieje się w tej Muraua głowie, do której to głowy wciąż zaglądamy.

Na przykład wyszydzenie języka niemieckiego. Język niemiecki to jakby ktoś zawieszał na myśli ołowiane ciężarki – powiada Murau, stąd użytkownicy tego języka ciężko też myślą i na niskim poziomie, bo myśl się opuszcza od ołowianych balaścików. Nie tylko to : „język niemiecki jest – biorąc rzecz dokładnie – brzydki (...) kompletnie pozbawiony muzykalności, i gdyby nie był moim językiem ojczystym, w ogóle bym nim nie mówił, powiedziałem do Gambettiego" (s.239). Inne języki są lekkie i piękne – „francuski, nawet rosyjski, ba nawet angielski, włoskiego i hiszpańskiego już nie wspominając, podczas gdy niemiecki, mimo iż język ojczysty, zawsze brzmi obco i katastrofalnie w naszym uchu" (s.239)[5].

Albo to wyszydzenie Goethego, nieco w stylu Gombrowicza (który znany był zresztą Bernhardowi):

Poprzez Spadoliniego dziwnie jakoś wpadłem na Goethego: na tego wielkomiejskiego, którego Niemcy Goethego wykroili sobie i przycięli jako księcia poetów, powiedziałem ostatnim razem do Gambettiego, na tego poczciwca, tego zbieracza insektów i aforyzmów z jego filozoficznym grochem z kapustą, ja tak do Gambettiego (...). Na Goethego, tego filozoficznego drobnomieszczanina, na Goethego, tego życiowego oportunistę, o którym Maria zawsze mówiła, że nie postawił świata na głowie, lecz sam wsadził głowę do niemieckich ogródków działkowych. Na Goethego, numerującego kamienie, tego badacza gwiazd, tego filozoficznego ssacza kciuka Niemców, który napełnił domowe słoiki ich duchową marmoladą na wszelki wypadek i zawsze przydatną (...). Na Goethego, który mniej albo więcej zdradził na stulecia ducha niemieckiego i dopasował go do przeciętnej miary Niemców z zapobiegliwością, którą w obecności Gambettiego określiłem jako zapobiegliwość Goethego. Na Goethego, filozoficznego uwodziciela, jak powiedziałem ostatnim razem do Gambettiego. Goethe to użytkowy Niemiec, powiedziałem do Gambettiego, oni, Niemcy biorą Goethego jak lekarstwo i wierzą w jego działanie, w jego moc leczniczą; Goethe w zasadzie nie jest niczym innym jak znachorem Niemców, powiedziałem do Gambettiego, pierwszy niemiecki homeopata duszy. Oni zażywają Goethego i są zdrowi. Cały naród niemiecki zażywa Goethego i czuje się dobrze. Ale Goethe, powiedziałem do Gambettiego, jest szarlatanem, tak jak wszyscy znachorzy są szarlatanami i poezja Goethego i filozofia jest największą szarlatanerią Niemców (...).W niczym nie osiągnął Goethe najwyższego poziomu, zdołał osiągnąć tylko przeciętny poziom. Nie jest największym poetą lirycznym, nie jest największym prozaikiem, powiedziałem do Gambettiego,

[5] Paradoksem w zderzeniu z tym szyderstwem wymierzonym w ociężałość i antymuzykalne właściwości języka niemieckiego jest wirtuozeria językowa Bernharda i właśnie uderzająca czytelnika (czytającego w oryginale!) wyrafinowana muzykalność; pisano wiele o tym bardzo dużo – por. B. Sorg, *Thomas Bernhard*, München 1977, s. 12.

a jego sztuki teatralne są w porównaniu do sztuk Szekspira jak rosły owczarek szwajcarski i jamnik z przedmieścia Frankfurtu (...). Goethe jest grabarzem niemieckiej duszy, powiedziałem do Gambettiego. Kiedy postawimy naprzeciw niego Woltera, Kartezjusza, Pascala, powiedziałem do Gambettiego, Kanta, i naturalnie Szekspira, to Goethe jest przerażająco mały. Książę poetów, cóż to za śmieszne, na dodatek podstawowe niemieckie pojęcie, powiedziałem do Gambettiego. Hölderlin jest wielkim poetą, Musil jest wielkim prozaikiem, i Kleist jest wielkim dramatopisarzem, Goethe nie jest nim po trzykroć (s.575-577).

Myśl Muraua, choć niby to powtórzenie lekcji dawanych Gambettiemu, w rzeczywistości rozmowa z samym sobą, krąży wokół wszelkich perwersji i zafałszowań, zdrad i podłości, upadku i rozkładu – samounicestwienia świata. Niekiedy pojawia się zdradzające tajemnicę upadku słowo: diabelski (*teuflisch*). Gdyż tym piekłem na ziemi zarządza naturalnie szatan – tylko że on sam nie ukazuje się. Przemawia przez swoich zakapturzonych pomocników, poprzez zdradzieckie działania i zdradzone idee. Mowa jest w myśli Muraua o zdradzonym Chrystusie i żywiącym się jego męką zdrajcą – od stuleci, tysiąca lat – jest nim Kościół katolicki:

Jesteśmy wychowani w wierze katolickiej, co oznacza, zostaliśmy gruntownie zniszczeni, Gambetti. Katolicyzm to wielki unicestwiacz dziecięcej duszy, wielki napędzacz strachu, wielki niszczyciel charakteru dziecka. Taka jest prawda. Miliony i w końcu miliardy mają do zawdzięczenia Kościołowi katolickiemu, że zostali gruntownie zniszczeni i zrujnowani dla świata, że z ich natury została zrobiona nienaturalność. Kościół katolicki ma na sumieniu zniszczonego człowieka, schaotyzowanego, w końcu zupełnie nieszczęśliwego, taka jest prawda, nie odwrotnie. Gdyż Kościół katolicki uznaje tylko katolickiego człowieka, żadnego innego, taki jest jej zamiar i trwały cel. Kościół katolicki robi z ludzi katolików, tępe kreatury, które zapomniały samodzielnego myślenia i zdradziły religię katolicką. Taka jest prawda, powiedziałem na Pincio do Gambettiego (s.141-142).

Podobnie z socjalizmem, zdradzonym przez partyjnych funkcjonariuszy, podobnie z demokracją – dzisiaj panuje tylko udawana i zakłamana demokracja i podobnie udawany, sfałszowany i obłudny socjalizm. Co do samych Austriaków, rodaków Muraua, to nigdy nie byli prawdziwymi socjalistami, nigdy nie byli prawdziwymi demokratami, gdyż w gruncie rzeczy Austriacy zawsze byli i są narodowymi socjalistami. Byli nimi przed przyjściem narodowego socjalizmu i po jego oficjalnym upadku, są nimi dalej w skrytości ducha. Gdyż, jak powiada Murau do Gambettiego, Austriacy w głębi serca zawsze są narodowymi socjalistami.

Myśl Muraua obnaża grzechy główne ludzkości – na przykład lenistwo.

Większa część ludzkości, przede wszystkim w Europie, udaje tylko, że pracuje, aktorsko gra pracę i doprowadza do perfekcji aż do późnego wieku to aktorskie przedstawienie pracy , które z prawdziwą pracą tak samo mało ma wspólnego z rzeczywistym życiem jak gra aktorska (...), ta aktorska gra znalazła rozpowszechnienie także u tak zwanego prostego ludu, ci ludzie tylko grają jakoby pracowali, kiedy w rzeczywistości oddają się lenistwu i nic nie robią i najczęściej zamiast być pożytecznymi, wyrządzają jedynie wielką szkodę. Większość robotników i rzemieślników uważa, że dosyć na tym, kiedy założą niebieskie ubranie robocze, nic przy tym nie robiąc, o pożytecznej czynności nie ma nawet mowy, oni tylko udają, aktorsko grają, że pracują i ich kostiumem jest rzucające się w oczy, noszone przez cały dzień niebieskie ubranie robocze, w którym w koło biegają bez przerwy i rzeczywiście często się spocą, ale ten pot jest fałszywy i dlatego perwersyjny i wynika tylko z udawanej pracy, nie prawdziwej (s.94-95).

Podobne są ataki na podłość i głupotę. Na udawaną, fałszywą wiedzę, którą zastępują tytuły i dyplomy: „Kiedy tylko słyszę profesor uniwersytecki! robi mi się nie-

dobrze. Taki tytuł jest przeważnie wprost dowodem na to, że to jakiś nadzwyczajny dureń. Czym bardziej niesamowicie brzmi taki tytuł, tym większym durniem jest jego właściciel"(s.52). Dyplom jako fałszywy dokument, dyplomy jako unicestwiający człowieka fałszywy cel życia: „życie w Niemczech i Austrii już w ogóle nie jest możliwe, ponieważ zostało ono pożarte i unicestwione przez nałóg zdobywania świadectw i tytułów" (s.82). „Kiedy siedzę w pociągu, siedzą w przedziale tylko profesororskie i doktorskie tytuły, żadnych ludzi" (s.81-82). W mieszkaniach rzeźników i filozofów wiszą na ścianach dyplomy, na ścianach powieszone mają dyplomy kuchcik i adwokat, i sędzia, i ich właściciele napawają wzrok ich widokiem, niezdolni już do naturalnego życia i bycia samym sobą. Nie rozwijają się w sposób naturalny, lecz sztuczny: ich celem jest dyplom – a nie prawdziwy życiowy cel.

Murau przechodzi do następnej myśli: dzisiejszy świat zapełniają lalki i pajace – sztuczni ludzie w sztucznym świecie. Początkiem tej katastrofy, kiedy sztuczny świat zaczął tworzyć sztucznych ludzi, a sztuczni ludzie sztuczny świat - jest znienawidzony przez Muraua wynalazek fotografii:

> Fotografowanie jest podłą manią, która ogarnęła całą ludzkość, gdyż ta nie tylko jest zakochana w zniekształceniu i perwersji, ale wręcz zadurzona i rzeczywiście w szale fotografowania z czasem jako prawdziwy świat uznaje tylko zniekształcony i perwersyjny. Ci, co fotografują, popełniają jedno z najpodlejszych przestępstw, jakie może być popełnione, tworząc na swoich fotografiach z natury perwersyjną groteskę. Ludzie na ich fotografiach są śmieszni, do nierozpoznawalności zniekształcone, okaleczone lalki, które przerażone wpatrują się w ich podły obiektyw, tępe, obrzydliwe. Fotografowanie jest nędzną namiętnością, która ogarnęła wszystkie zakątki świata i wszystkie warstwy społeczne, chorobą, która zaraziła całą ludzkość i z której nigdy się nie wyleczy. Wynalazca fotografii jest wynalazcą sztuki ze wszystkich sztuk człowiekowi najbardziej wrogiej. Jemu zawdzięczamy ostateczne zniekształcenie natury i egzystującego w niej człowieka – jej i jego perwersyjnej maski. Nigdy jeszcze nie widziałem na fotografii naturalnego, to znaczy prawdziwego i rzeczywistego człowieka, tak samo jak nigdy jeszcze nie widziałem na fotografii prawdziwej i rzeczywistej natury. Fotografia to największe nieszczęście dwudziestego wieku (s.29-30).

Tak mówi Murau do Gambettiego na początku. Na końcu – jakby zamykając swój sąd w żelazną klamrę – jeszcze raz:

> Obrazy fotograficzne, powiedziałem do Gambettiego, rozpoczęły ten rozprzestrzeniony na cały świat proces ogłupiania – a ten faktycznie osiągnął śmiertelną dla ludzkości prędkość w tym momencie, kiedy obrazy fotograficzne stały się ruchome. Otępiała ludzkość dzisiaj i od dziesiątków lat nie ogląda nic innego jak te śmiercionośne obrazy fotograficzne i jest przez nie sparaliżowana. Na przełomie tysiącleci ludzkość nie będzie już mogła myśleć, Gambetti (...) – (s. 645-646).

W tej surowej, przy całym komizmie, ocenie rzeczywistości nie może obejść się naturalnie bez przekleństwa rzuconego na gazety, jako kolejną formę perwersji, przy czym osiąga ona swój szczyt w tym, iż gazety z natury rzeczy fałszujące wszelką prawdę o rzeczywistości, poprzez swoje zakłamanie stają się właśnie prawdziwym odbiciem tej rzeczywistości. Im bardziej fałszywe i zakłamane, tym prawdziwsze są gazety – uczy Gambettiego Murau (sam Bernhard był *nota bene* namiętnym czytelnikiem gazet).

Tematyczny zakres ataków i oskarżycielskich tyrad Muraua jest bardzo szeroki; tylko niektóre ważniejsze grzechy zostały tu przytoczone, niemniej w tym skłębionym chaosie nawzajem pobudzających się myśli jest jeden punkt, z którego wszystkie one wychodzą i do którego wszystkie one zmierzają: Wolfsegg, dom rodzinny Muraua.

Na pierwszy rzut oka wspomnienia i myśli związane z domem rodzinnym są najbardziej realistycznym, realnym fragmentem tej powieści, bowiem w owych tyradach i oskarżeniach wymierzonych w zjawiska rozkładu i perwersji trudno nie dostrzec pewnej abstrakcyjności, uogólnienia i retorycznego moralizowania, gdzie efekt groteski i absurdu uzyskiwany zostaje permanentnie poprzez zabieg wyolbrzymiania i przesady. Teraz mamy do czynienia z bardzo namacalnym, konkretnym obrazem – pojawiające się nazwy Wolfgangssee, Sankt Wolfgang, Ottnang, Gmunden pozwalają łatwo umiejscowić miejsce akcji (jeśli o akcji w ogóle moża tu być mowa) na mapie Górnej Austrii, w okolicach Salzburga – także sam Wolfsegg, zamek i wieś, to miejsca autentyczne. Dom rodzinny, rodzice, brat Jan (Johannes) i siostry (Cecylia i Amalia). Sfera prywatna, wspomnienie dzieciństwa. Ten zespół obrazów i myśli pojawia się na samym początku powieści – wywołuje je telegram, powiadamiający o wypadku samochodowym, w którym śmierć ponieśli rodzice i brat.

Wolfsegg, ogromna, feudalna posiadłość starodawnego rodu. Miejsce narodzin Muraua. Czterdziestopokojowy zamek z zabudowaniami gospodarczymi, parkiem, ogrodem i oranżerią – położony w górach; do zamku prowadzi wąska, wysypana żwirem droga, kończąca się mostem zwodzonym. Wolfsegg otoczony jest wysokim na trzy metry murem, „od setek lat niezdobyta twierdza" – powiada Murau. Zasłonięta przed światem wysokimi lasami, ale sama z rozległym widokiem na Alpy.

Osobliwe jest nie tylko położenie zamku, odosobnienie, izolacja od reszty świata na wysokości – osobliwe jest też jego wyposażenie: mianowicie ogromna biblioteka założona przez przodków, a ściśle mówiąc pięć bibliotek (dolna lewa, dolna prawa, górna lewa, górna prawa oraz biblioteka dziecięca). A więc dom dzieciństwa i młodości wypełniony książkami – niestety w tym czasie zamknięte są te biblioteki na klucz, od lat nieużywane. Potajemne wtargnięcie młodego Muraua do tej świątyni, by czytać w ukryciu Jean Paula i Kafkę, pociąga za sobą wychowawczą interwencję – a więc będzie nieunikniona kara cielesna za to niedozwolone czytanie książek, areszt domowy, trzy dni bez jedzenia i picia w zamkniętym pokoju.

Właściciele Wolfseggu są bardzo zamożni, ale z kulturą przodków (jeden z nich na starym portrecie zadziwiająco podobny jest do Kartezjusza) nic już nie mają wspólnego. Ojciec, nazywany przez innych „księciem" i „prawdziwym arystokratą", zajmuje się w rzeczywistości tylko końmi, hodowlą świń i sprzedażą lasów, a jedyną jego prawdziwą namiętnością jest jazda na amerykańskim traktorze marki McCormick[6]. Jego syn pierworodny (Johannes) podobnie – uwielbia przebywać w chlewach ze świniami, z tą różnicą, że jego pasją nie jest traktor, lecz samochód marki Jaguar, co roku zresztą nowy. Siostry też głupie, całymi miesiącami siedzą (głupie panny) przy robótkach na drutach. Okropna matka, której pasja robienia zapraw i marmolady w słoikach nazwana zostaje przez Muraua nieuleczalnym szaleństwem. Owe swetry (rękawy jeden za krótki drugi za długi, wycięcie za wielkie, talia za wąską, oczka za duże i krzywe), te słoiki (wszędzie po pokojach setki słoików, wszechobecne słoiki z marmoladą pedantycznie opisane – zapasy na dziesięciolecia całe), ów brat najchętniej przebywający w chlewie ze świniami i ojciec na traktorze (*Traktormensch*) to jeden – nasycony groteskowymi szczegółami – wymiar myśli powrotnej Muraua, z

[6] Thomas Bernhard – jako właściciel niewielkiej (kupionej za honoraria autorskie) posiadłości wiejskiej – szczycił się posiadaniem traktora.

drugiej strony towarzyszą tej myśli konstatacje natury ogólniejszej: oczywiście jest Wolfsegg (czyli wilcze miejsce) prawdziwym piekłem (*Hölle*, *Provinzhölle*).

Nie zawsze tak było. Bezgranicznym rajem (*das Paradis ohne Ende*) nazwana jest literatura, Wolfsegg jest urzeczywistnieniem tego raju poprzez swoją ogromną i z wielkim znawstwem urządzoną bibliotekę (pięć bibliotek). W ogóle cała ta posiadłość była rajem.

Bez wątpienia, mówiłem często do Gambettiego, Wolfsegg był kiedyś rajem, w pierwszych latach mojego życia, jeszcze jakiś czas w moim pierwszym okresie szkolnym. I to zrozumiałem, że chodzi tu o raj. Wkrótce jednak zapadła ciemność w tym raju, i stopniowo zamieniał się w przedpiekle, wreszcie w piekło (s.137).

Odpowiedź na pytanie o przyczynę tej katastrofy ? Winni są rodzice. Główną winowajczynią jest matka. Najpierw kazała zamknąć w zamku wszystkie okiennice, odtąd zapanowała ciemność (*Finsternis*). To ona zniszczyła ojca i zrobiła z niego pajaca i żałosną marionetkę (*Deine Mutter hat deinen Vater zu ihrem Hampelmann gemacht*, s. 49).

Wziął za żonę własną niszczycielkę i zdrajczynię. Kochamy nasze matki oczywiście, powiedziałem do Gambettiego, ale widzimy przecież ich podłość i ich niszczycielską wolę. Pojawia się element nikczemny, powiedziałem do Gambettiego, element moralny staje się śmieszny (...) ta kobieta, nasza matka, była niczym innym jak niszczycielką (s.104).

Syn pierworodny (Johannes) okazał się taki sam jak ona, był konieczny w tym świecie jako sukcesor olbrzymiego majątku. Drugiego syna urodziła przez pomyłkę i najchętniej wcisnęłaby go z powrotem do swojego brzucha, gdyby mogła – tak Murau przemawia do Gambettiego. Urodziła dwie córki, by zrobić z nich swe pomocnice – „diabelskie siostry" – powiada Murau. „Taka matka i takie siostry bez charakteru potrafią, w takiej posiadłości jak Wolfsegg, każdy dzień, jeśli tylko tego zechcą, zamienić w noc"(s.103). Ciemność i zimno – zamknięte okiennice i wyziębłe piece, jeszcze raz piekło Dantego („olbrzymi, zimny budynek" – s.177)[7].

Ulubionym miejscem młodego Muraua były ogrody i oranżeria – z równie wielkim jak biblioteka urządzone smakiem. Ale i ten raj został zniszczony: „Setki lat były ogrody w Wolfseggu pielęgnowane według dokładnie przestrzeganego planu, aż dostały się pod wpływy mojej matki i w końcu zmarniały" (s.102). Murau podaje Gambettiemu szczegóły, szczegółowe dowody. Od początku sprawa jest oczywista, matka jest źródłem całego zła: „Sprawczą siłą zła, muszę sobie powiedzieć, była zawsze moja matka, powiedziałem do Gambettiego. Zło w Wolfseggu, jeśli je sprowadzamy do przyczyny, prowadzi zawsze do matki, *ona* jest punktem wyjścia" (s.297). Dopełnia potworności (i grzechu) potajemny romans z nobliwym i niesłychanie wykształconym (imponującym Murauowi) arcybiskupem Spadolinim.

Murau – oddany od młodości literaturze muzyce i malarstwu (tu inicjująca rola wyklętego w rodzinie wujka Georga), znienawidzony w rodzinie, wyszydzony jako nieużyteczny, uduchowiony fantasta – ucieka z tego zamienionego w piekło raju, by oddać się (w Rzymie) swym ulubionym studiom filozoficznym i niezakłóconej niczym lekturze najważniejszych dzieł literatury światowej, równie ważnej kontemplacji sztuki – muzyki, malarstwa, rzeźby, dawnej architektury. Tym uduchowionym

[7] Zimno jest wielkim tematem w prozie Bernharda – por. powieść *Mróz* (*Frost* – 1962), opowiadanie *Ziąb* (*Die Kälte* – 1984).

praktykom towarzyszy nieustanna refleksja o upadku świata i jego znikczemnieniu. Wiadomość o śmierci rodziców i brata (w limuzynie marki Jaguar), uświadamia jednak Murauowi niemożność ucieczki z Wolfseggu; zmuszony jest do powrotu – ze względu na konieczność udziału w pogrzebie i niespodziewany fakt stania się spadkobiercą posiadłości, którą przecież już wcześniej postanowił zniszczyć i zgładzić, wymazać, zgasić.

Wypowiedź Murauа nie jest na razie uporządkowana, nie jest tworem skończonym, jest to tylko zbiór luźnych notatek, setek, tysięcy notatek, które mają w przyszłości posłużyć jako materiał wyjściowy do napisania prawdziwego dzieła. Bo owe luźne zbiory myśli i notatek same w sobie nie mają żadnej wartości, dopóki nie zostaną ujęte w ramy godnej publikacji książki z prawdziwym tytułem. Dopiero takie skończone dzieło może spełnić swoje zadanie, swój cel, wyłożony w rozmowie z Gambettim:

> Nie wystarczy, tylko robić szkice, powiedziałem do Gambettiego. Najważniejsze, co mam ostatecznie w głowie, to tytuł *Auslöschung*, gdyż moje sprawozdanie służy tylko temu, by opisane w nim unicestwić, wszystko unicestwić, co rozumiem pod nazwą Wolfsegg, wszystko, co jest Woflseggiem, rozumie Pan, naprawdę i rzeczywiście wszystko. Po tym sprawozdaniu musi być wszystko, co jest Wolfseggiem, wymazane. Moje sprawozdanie jest niczym innym jak wymazaniem, powiedziałem do Gambettiego. Moje sprawozdanie wymazuje Wolfsegg, po prostu (...). My wszyscy nosimy w sobie jakiś Wolfsegg i jest w nas pragnienie jego wymazania dla naszego ratunku, kiedy chcemy to zapisać, chcemy to zgładzić, wymazać" (s.199).

I dalej:

> Krok po kroku musimy wszystko odrzucić, powiedziałem do Gambettiego na Pincio, kroku po kroku musimy być przeciwko wszystkiemu, aby po prostu wziąć udział w ogólnej zagładzie, którą spostrzegamy, stare rozwiązać, na końcu całkowicie i zupełnie wymazać dla dobra nowego. Trzeba zrezygnować ze starego, zgładzić (...) (s.211).

Nie ma dla nas innego świata jak ten, który nosimy w sobie – wszyscy nosimy w sobie jakiś Wolfsegg. Murau – pilny czytelnik Schopenhauera, sprawdza wiarygodność nauki mistrza i potwierdza ją. Idzie jednak w końcu swoją, inną drogą. Na początku było słowo, i na końcu jest słowo. Murau wypowiada słowo apokaliptycznego wyroku na świat, zapowiadając nowy porządek. Zmienić świat oznacza zniszczyć go. Myślą zniszczyć, słowem zniszczyć. Aktowi temu będą może towarzyszyć zjawiska natury. W głowie, w śnie Murau słyszy „straszliwe uderzenie" (*fürchterlicher Knall*) i czuje trzęsienie ziemi (*Erde bebte im Augenblick*). W tym śnie są inni ludzie, znajomi Muraua, ale nikt z nicht nie słyszy huku i nie spostrzega trzęsienia ziemi – tylko Murau, we śnie.

Symboliczny, mitologiczno-biblijny sens rodzinnej historii Muraua jest czytelny[8]. Nawet ci ogrodnicy, idealni i bez grzechu – jedyni ludzie w Wolfseggu, z którymi Murau chętnie rozmawia – to najpewniej anioły, a owi znienawidzeni przez Muraua często goszczący w zamku myśliwi, przeważnie starzy naziści (łącznie z byłymi oficerami SS), to już na pewno diabły. Murau wciąż przeciwstawia ogrodników myśliwym. Tak samo jak przeciwstawia Południe i Północy – z Północy przyszło całe zło, z krainy mrocznej, zimnej i mglistej. Stąd tęsknota, by mieszkać zawsze w ja-

[8] Por. J.Höll, *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum*, Berlin 2000.

snym i ciepłym Rzymie, w słonecznym mieszkaniu na Piazza Minerva (!)[9]. Rzym jest miastem wybranym, w którym Murau dokonuje aktu zniszczenia świata, pisząc *Auslöschung* (po czym umiera)[10].

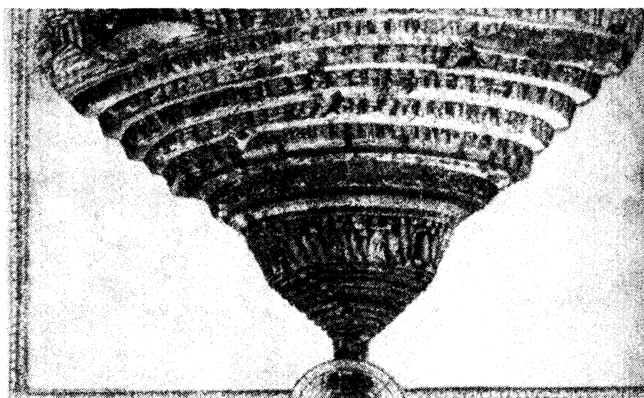
* * *

Pierwsza uwaga końcowa. Rzecz dzieje się (jeśli można mówić się o dzianiu w sprawozdaniu Muraua) w połowie lat osiemdziesiątych zeszłego wieku (pierwodruk powieści *Auslöschung* – 1986). Tym, którzy nie zechcieliby uwierzyć w uwalniające od zła zniszczenie świata i własnego piekła poprzez słowo, Murau proponuje proste i praktyczne rozwiązanie: „Moja rada dla wszystkich myślących ludzi może być tylko taka – zabić się przed przełomem tysiąclecia" (s.646).

Druga uwaga końcowa: Murau, stając się niespodziewanie (jako syn marnotrawny) właścicielem Wolfseggu, rozmyśla nad faktycznym sposobem pozbycia się nieruchomości. Podjęta decyzja: siostrom wypłacić gratyfikację – a całą ogromną posiadłość zapisać w darze wiedeńskiemu Towarzystwu Kultury Żydowskiej (*Israelitische Kultusgemeinde*).

[9] W piśmiennictwie germanistycznym często poszukuje się źródeł pesymistycznego indywidalizmu Bernharda w romantyzmie niemieckim (od Novalisa po Schopenhauera). Ogólnie kierunek interpretacji jest niewątpliwie słuszny, niemniej w omawianej tu ostatniej powieści Bernharda wyraźne stają się preferencje klasyczne autora, widoczne w apoteozie kultury basenu Morza Śródziemnego – od starożytności po Renesans, nawet jeśli w pewnym miejscu zostanie ona przedstawiona ironicznie.

[10] O mitologii końca w prozie Bernharda – zob. szerzej: R. Meyer-Arlt, *Nach dem Ende*, Hildesheim 1997.



Sandro Botticelli, *Piekło*,
strona tytułowa *Boskiej komedii* Dantego, 1481

Wanda Supa
(Białystok)

W KRĘGU APOKALIPS NASZYCH CZASÓW. *PIRAMIDA* LEONIDA LEONOWA

W literaturze współczesnej apokalipsa jako gatunek w „postaci czystej", czyli jako zjawisko teologiczno-światopoglądowe[1], ujęte w formę wypowiedzi prezentującej objawienie i komentarz do niego, czy innymi słowy – „obiecującej odkrycie rzeczy nieznanych"[2] i najczęściej przedstawiającej „koniec czasów"[3], przywoływana jest raczej rzadko. Nawet samo słowo „apokalipsa", zarówno w języku potocznym, jak i w literaturze częściej bywa kojarzone z katastrofizmem[4], zagładą, strasznymi kataklizmami, pesymizmem cywilizacyjnym, niż z wykładnią, nadaną mu przez wzorce staro- i nowotestamentalne, a także niekanoniczne apokryfy, w rodzaju *Księgi Henocha* (etiopskiej, rozdz. 36–71; 91–104) czy *Ksiąg Sybilli.* Interesujący przykład nawiązania do wzorca biblijnego znajdujemy na gruncie najnowszej literatury rosyjskiej w „kultowej" powieści Leonida Leonowa *Piramida*[5] (1994).

Ten wieńczący długą drogę pisarską intertekstualny utwór powstawał w warunkach porównywalnych do tych, w jakich rodziła się apokaliptyka judeochrześcijańska: Leonow rozpoczął pracę nad nim wkrótce po zakończeniu drugiej wojny światowej, kiedy w Rosji wyraźnie dawały o sobie znać negatywne skutki porewolucyjnej polityki, a więc w pierwszej kolejności kolektywizacji rolnictwa, upolitycznienia sfery ekonomii, masowych represji, prześladowania Cerkwi i wierzących wszystkich wyznań. W obozach umierały w tym czasie tysiące anonimowych męczenników za wiarę, zarówno spośród duchowieństwa, jak i szeregowych wyznawców różnych konfesji. Po śmierci Stalina niebezpieczeństwo zerwania więzi z dzie-

---

[1] G. von Rad, *Teologia Starego Testamentu*, przeł. B. Widła, Warszawa 1986 s. 598. Badacz ten (s. 597) twierdzi, iż pojęcia apokaliptyki nie udało się w sposób zadowalający zdefiniować; niezadowalające jest zwłaszcza rozumienie jej jako zjawiska literackiego w łonie późnego judaizmu.

[2] E. Dąbrowski, *Nowy Testament na tle epoki. Geografia – historia – kultura*, Poznań – Warszawa – Lublin 1965, wyd. II, s. 285.

[3] Д. Агамбен, *Apostolos*, пер. С. Козлов, «Новое литературное обозрение» 2001, № 1, c. 51. Jest to przeklad fragmentu ksiazki: G. Agamben, *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani,* Torino 2000.

[4] Por: M. Gołaszewska, *Przesłanie Apokalipsy św. Jana. Szkic z pogranicza antropologii filozoficznej i estetycznej*, w: *Biblia a kultura Europy*, red. M. Kamińska, E. Małek, Łódź 1992, s. 48.

[5] Krótką prezentację sylwetki autora i ogólną charakterystykę utworu przedstawiłam w: *Motywy faustyczne w „Piramidzie" L. Leonowa*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski t. II, Białystok 2001, s. 369–383; *W kręgu współczesnych palinodii. „Piramida" Leonida Leonowa*, w: „Studia Rossica" VII. *W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, red. W. Skrunda, Warszawa 1999, s. 223–233.

dzictwem chrześcijańskiej przeszłości, wynarodowienia Rosjan oraz „odczłowieczenia" wszystkich narodów Związku Radzieckiego istniało nadal.

Z kolei rewolucja naukowo-techniczna i skutki rozwoju, postępu, takie jak nagromadzenie olbrzymich ilości broni nuklearnej, niszczenie środowiska naturalnego, zbyt intensywna eksploatacja zasobów naturalnych, niekorzystne zmiany zachodzące w mentalności ludzi Zachodu musiały budzić u wnikliwych obserwatorów współczesności niepokój o przyszłość całej ziemskiej cywilizacji. Leonow prawdopodobnie dostrzegał, iż „Zachód jest niezdolny do zachowań moralno-religijnych"[6], że w państwach demokratycznych, jeszcze na większą skalę niż w Rosji, „ekspansja racjonalności naukowo-technicznej zaznacza się szczególnie w próbach podporządkowania sobie rzeczywistości religijnej", że:

> coraz częściej ludzie, uznający się za religijnych swe relacje ze sferą sacrum skłonni są ujmować w typowych dla racjonalności techniczno-naukowej kategoriach skuteczności, opłacalności, kalkulacji zysków i strat, a nie w bliższych doświadczeniu religijnemu kategoriach bezinteresownego wielbienia, miłości czy tajemnicy[7].

W zamierzeniu autora jego ostatnia, pisana w ciągu czterdziestu lat powieść, przedstawiająca dość rozległą panoramę radzieckiej rzeczywistości końca lat trzydziestych XX wieku i jako główny temat traktująca poszukiwania dobra i prawdy zarówno w wymiarze konkretnym, jak i globalnym, miała zsyntetyzować całe dotychczasowe doświadczenie ludzkości, utrwalone w *Biblii* i chrześcijańskiej myśli teologicznej, w *Koranie*, księgach wedyskich, arcydziełach literatury światowej i rosyjskiej oraz w osiągnięciach nauk ścisłych. Materię przedstawieniową organizuje w *Piramidzie* dążenie do wpisania historii Rosji Radzieckiej w kontekst dziejów całej ludzkości, a historii ludzkości w kontekst dziejów wszechświata, wieczności. W związku z tym w *Piramidzie* (słowo tytułowe symbolizuje hierarchię totalitarnego społeczeństwa, pałac-grobowiec, z którego wyrzucono jego jedynego „mieszkańca" – despotycznego władcę, grób całej ludzkości, wreszcie wzlot myśli ludzkiej i doskonałość formy) wiele miejsca poświęcono próbie ustalenia ostatecznych celów człowieka i ostatecznego sensu kosmicznych dramatów.

Elementy apokaliptyczne, rozumiane jako prezentacja wiedzy objawionej, wizja przyszłości i adresowane do współczesnych ostrzeżenie występują w analizowanym utworze w roli motywów przewodnich i pojawiają się w różnych ogniwach rozwoju fabuły, w wypowiedziach kilku bohaterów, zarówno tych reprezentujących społeczeństwo radzieckie, jak i zaświaty; do tych ostatnich należą: nowoczesny diabeł, posługujący się nazwiskiem Szatanicki, oraz anioł Dymkow. Z pozycji współczesnej wiedzy roztrząsane i reinterpretowane (nie zawsze przekonująco) są takie istotne dla apokaliptyki klasycznej problemy, jak szczegóły stworzenia świata, ludzi i aniołów, upadku człowieka, dociekania istoty Boskiej, Szatańskiej i ludzkiej natury, hierarchii sił niebiańskich, budowy wszechświata i kształtu przyszłości.

Przyszłość odsłaniana jest w kilku wersjach: własne prognozy przedstawiają: diabeł w nowym wcieleniu uczonego-ateisty, marzący o zdobyciu władzy większej niż władza Boska, następnie Stalin, anioł czy też przybysz z innej galaktyki Dymkow, pop

[6] R. Lauth, *Transcendentalna podstawa materializmu i religia*, w: *Filozofia transcendentalna a dialektyka*, przeł. B. Markiewicz, red. M. J. Siemek, Warszawa 1994, s. 329.
[7] H. Perkowska, *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa 2001, s. 46.

Matwiej Łoskutow, jego córka Dunia oraz radziecki student Nikanor Szamin. Ponadto w wątek demonologiczno-angelologiczny wpisane zostały pierwiastki objawieniowe, demaskujące unowocześnioną, ale w gruncie rzeczy niezmienną w swej istocie szatańską taktykę kuszenia człowieka, sprzeciwiania się Bogu i zwalczania Jego posłańców[8].

Podczas pracy nad powieścią Leonow musiał sobie uświadomić zakres wpływu *Biblii* i *Apokalipsy św. Jana* w szczególności na uczonych, pisarzy i zwykłych ludzi zarówno na Zachodzie[9], jak i w Rosji. W związku z tym, iż *Apokalipsa św. Jana* dzięki swojej uniwersalnej i wieloznacznej symbolice jest tekstem niezwykle elastycznym, nadającym się do różnych historycznych zastosowań, stanowi ona często punkt odniesienia dla interpretacji ważkich przemian społecznych. Na Zachodzie wybuch Wielkiej Rewolucji Burżuazyjnej przez sporą część inteligencji został potraktowany jako uwertura do zapowiedzianej w niej powszechnej szczęśliwości. W Rosji przez pewien czas analogiczne nadzieje wiązano z Wielką Rewolucją Październikową. Przypomnijmy, iż pod koniec XIX i na początku XX wieku prawosławni duchowni (Siergiej Bułgakow, Aleksiej Fiedotow) oraz świeccy myśliciele religijni (Dmitrij Miereżkowskij, Nikołaj Bierdiajew) dowodzili, iż „radykalizm nie tylko nie leży w sprzeczności z zasadami chrześcijaństwa, lecz że rewolucyjność jest istotą chrystianizmu"[10]. Jednak już w latach dwudziestych doktrynę socjalizmu chrześcijańskiego poddano weryfikacji, a raczej odrzucono, zaś samą wojnę domową i fakty z historii porewolucyjnej zaczęto określać w kategoriach realizacji kar zapowiadanych przez apokalipsę. Bierdiajew w końcu określił realny socjalizm jako „zniekształconą, sprymityzowaną, strywializowaną i zlaicyzowaną ideę Królestwa Bożego"[11], którą wcześniej czy później naród odrzuci i „zwróci się ku Rzeczywistości Przyszłej"[12].

Silnie rozwinięty u Rosjan na skutek ciężkich doświadczeń historycznych (jarzmo tatarskie, częste klęski nieurodzaju i głodu, rewolucje i wojna domowa) „zmysł apokaliptyczny" i wcześniej kierował uwagę pisarzy ku topice najbardziej znanej apokalipsy chrześcijańskiej: sięgali po nią na przykład: romantyk Wasilij Żukowskij, realista Fiodor Dostojewski (powieści *Biesy* i *Idiota*), symboliści Dmitrij Miereżkowskij, Aleksiej Remizow, Walerij Briusow i inni. Oto interpretując rosyjską historię, Miereżkowskij despotycznych władców, Piotra Wielkiego i Pawła I, określał mianem Antychrystów. W kręgach pierwszej emigracji rosyjskiej (lata dwudzieste XX wieku) rozpowszechniony był termin „apokalipsa bolszewicka"[13]. Używano go też w Rosji, ale w języku potocznym, gdyż w rosyjskiej literaturze oficjalnej obowią-

[8] *Pismo Święte w 12 tomach*, t. 12, *Apokalipsa Świętego Jana*, wstęp – przekład z oryginału – komentarz o. A. Jankowski, Poznań 1959, s. 123.

[9] Zob.: М. Г. Абрамс, *Апокалипсис: тема и вариации*, пер. С. Силакова, „Новое литературное обозрение", 2000, № 6, с. 5. Jest to przekład fragmentu książki: M. H. Abrams, *The Apocalypse in English Renaissance, thought and literature: patterns, antecendents and repercussion*, Manchester 1984.

[10] W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia. Rosyjscy myśliciele religijni przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, s. 38.

[11] M. Styczyński, *Umiłowanie przyszłości albo filozofia spraw ostatecznych. Studia nad filozofią Mikołaja Bierdiajewa*, Łódź 2001, s. 21.

[12] M. Bierdiajew, *Idea rosyjska*, Warszawa 1987, przekł. C. Wodziński, s. 174. Z kolei S. Bułgakow w publikacji z 1911 r. *Apokaliptyka i socjalizm* twierdził, iż ukazująca perspektywy „raju na ziemi" apokaliptyka żydowska jest „praobrazem i źródłem socjalizmu utopijnego", a apokaliptyka różnych prądów protestantyzmu (anabaptyści, taboryci) przybierała formy „socjalizmu rewolucyjnego". Zob.: С. Булгаков, *Два града. Исследования о природе общественных идеалов*, Farnborough 1971, wyd. II, s. 51 i nast.

[13] О. Михайлов, *Литература русского зарубежья*, Москва 1995, с. 226.

zywała w związku z rewolucją i zapoczątkowanym przez nią przewrotem formacyjnym krańcowo odmienna waloryzacja, co jednak nie przeszkodziło pisarzom nie w pełni oficjalnym, takim, jak Michaił Bułhakow, Andriej Płatonow czy Boris Pasternak, nawiązywać do obrazów i symboli apokaliptyki już od lat dwudziestych. W następnych dziesięcioleciach kontynuowali takie podejście Aleksander Sołżenicyn, Jurij Dombrowskij, Warłam Szałamow, Władimir Tiendriakow i inni.

Piramida jest chyba we współczesnej literaturze rosyjskiej utworem najbardziej bezpośrednio nawiązującym do specyfiki gatunkowej apokalipsy, próbującym przy tym wykorzystać jej potencjał do realizacji ważnego celu poznawczo-artystycznego i wzbogacić stosowane wcześniej środki wyrazu. Włączając się w nurt wiecznych rozważań na temat dobra i zła, podsumowując przeszłość i prognozując przyszłość, Leonow posługuje się skalą makro. Wychodzi z założenia, iż zło, zakodowane w naturze człowieka od czasu upadku pierwszych rodziców, umacnia się i różnicuje pod wpływem zakrojonych na globalną skalę i zbyt śmiałych oraz ryzykownych eksperymentów[14], z których ten zapoczątkowany przez rewolucję 1917 r. był bardzo niebezpieczny i tragiczny, ale przecież nie pierwszy, i nie ostatni.

Motywy apokaliptyczne przewijają się przez większość rozdziałów omawianej powieści[15]. Bezpośrednio najczęściej w omawianym tekście przywoływana jest „Apokalipsa napisana na wyspie Patmos"; wielkie i tajemnicze dzieło z *Nowego Testamentu* traktowane jest przez autobiograficznego i autotematycznego bohatera-narratora jako synonim natchnienia i profetyzmu, jako zagadkowa i straszna wizja przyszłości. W mniejszym stopniu natomiast Leonow zdaje się interesować tak ważną w tekście Janowym ideą eschatologicznego odnowienia, czy też raczej w ogóle nie widzi takiej możliwości dla przyszłych pokoleń *homo sapiens*.

Fundament treści apokalipsy z *Piramidy* stanowią, analogicznie jak w klasycznych pierwowzorach, wizje prorocze. Profetyzm konkretyzuje się jednak nie tylko w snach czy wizjach bohaterów, lecz także w prezentowanych przez nich teoriach światopoglądowych, przypominających nieraz obszerne traktaty naukowe. Najważniejszą spośród tych teorii jest futurologiczna projekcja rozwinięta przez jednego z głównych bohaterów powieści Nikanora Szamina, tylko raz w wypowiedzi odnarratorskiej określona jako „Nowa Apokalipsa"[16] (termin ten bardziej pasuje do całej analizowanej powieści), następnie zaś – ironicznie – jako „pseudo-apokalipsa według Nikanora". Tworzące pseudo-apokalipsę treści nie zostały wyodrębnione kompozycyjnie, funkcjonują jako fragment przekazu narracyjnego, a historia genezy tych treści w świecie powieściowym jest bardzo skomplikowana, mają one bowiem kilku nadawców. Narrator nadrzędny, jednocześnie autor *Piramidy* i jeden z jej bohaterów, streszcza ustną relację Nikanora, będącą syntezą wizji, doznawanych przez jego ukochaną i wiedzy przekazanej jej przez anioła z posiadaną przez samego Nikanora wiedzą naukową. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z częstą we współczesnej literaturze eksperymentalnej narracją „szkatułkową" bądź „schodkową" oraz z połączeniem elemen-

[14] В. Компанеец *Деструктивные тенденции бытия в романе Л. Леонова „Пирамида"* „Вестник ВОЛГУ», серия 2, Филология, вып. 3, 1998, с. 109.

[15] Por: С. Шуртаков, *Подводя итоги. О „Пирамиде" Леонида Леонова* „Наш современник" 1997, № 2, с. 152.

[16] Л. Леонов, *Пирамида*, Москва 1994, вып. 2, с. 230. Dalej podaje po cytacie z tego wydania numer tomu i strony w nawiasie. Krótkie fragmenty tekstu przytaczam w przekladzie wlasnym, dluższe w oryginale.

tów na pierwszy rzut oka nieprzystawalnych – wizyjności i racjonalności. „Szkatułkowość" narracji skutecznie niweluje w pseudo-apokalipsie kategorię natchnienia, ekstatyczno-podniosły ton oraz wiarę w nieuniknioną realizację objawienia, pozwala te elementy zastąpić gnoseologicznym sceptycyzmem i autorską ironią.

Portrety „dostarczycieli" wiedzy objawionej – Duni Łoskutowej i anioła Dymkowa w pewnym stopniu stanowią kontynuację tradycyjnych komponentów apokalips. W pewnym, ponieważ dane doktrynalne z dziedziny angelologii potraktowane zostały w koncepcji „młodszego anioła" dość swobodnie. Wprawdzie w tekście przywoływane są klasyczne źródła: *Księga Henocha*, dzieła Dionizego Areopagity *Hierarchia niebiańska* oraz Tomasza z Akwinu *Summa Theologica*, zawierająca osobny dział *O aniołach*, jednak na wizerunek Dymkowa i jego powieściowy los w większym stopniu wpłynęły obrazy literackie, niż scholastyczne spory na temat materialności bądź niematerialności aniołów, które zapoczątkowali również przypominani w powieści św. Hieronim i Orygenes, a kontynuowali św. Augustyn i *„doctor angelicus*" – św. Tomasz.

W powieści z elementami warsztatowości, jaką jest *Piramida*, obraz anioła został pozbawiony autonomii. Samo jego pojawienie się w ludzkiej postaci można odebrać jako nawiązanie do ontologicznej tematyki dzieł Jorge Luisa Borgesa i jego kontynuatorów – autor-narrator **nie wie**, czy anioł, o którym pisze, jest materializacją wizji Duni, ożywionym freskiem z cerkiewnej kolumny, przybyszem z odległej galaktyki, czy tradycyjnym Boskim posłańcem. Jako posłaniec miałby do spełnienia skromną misję obserwatora ludzi, żyjących w XX wieku w Rosji Radzieckiej. Chwilami narrator wątpi nawet w anielskość Dymkowa, jednak określenie „młodszy anioł" stosuje wielokrotnie. Ziemskie przygody anioła w powieściowej akcji sprowadzają się do jego rozmów z Dunią, wspólnych z nią wycieczek w przyszłość (to one dostarczyły podstawowego materiału do powieściowej apokalipsy) i niebezpiecznej znajomości ze złymi ludźmi, Bombalskimi, którzy próbowali podporządkować go sobie i wykorzystać jego ponadnaturalną moc dla własnych niecnych celów. Podobne zamiary żywił wobec Dymkowa również sam Stalin, który opracowywał plan pozbawienia człowieka wolnej woli i totalnego podporządkowania sobie całego społeczeństwa. Na skutek diabelskich intryg Szatanickiego Dymkow utracił swoją niezwykłą moc, a gdy ją odzyskał, opuścił ziemię.

Jest to więc anioł słaby, zagubiony w nieludzkich radzieckich realiach i bezradny wobec nich, chwilami śmieszny, chwilami tragiczny; omal nie powtórzył on błędu swoich poprzedników z apokryfu Henocha i znanych zachodnich powieści, omal nie wybrał życia „z ziemską córą", diaboliczną Julią. Rozpoznajemy w jego obrazie cechy literackich poprzedników z *Upadku anioła* Alphonse Lamartine'a, *Miłości anioła* Thomasa Moore'a i w jeszcze większym stopniu z obrazoburczego *Buntu aniołów* Anatola France'a. Jakościowo nowy rys w anielskim wizerunku stanowi zespolenie wyobrażeń tradycyjnych z fantastyczno-naukowymi.

Dla interesującego nas w tym artykule wątku apokaliptycznego najistotniejszą wydaje się rola Dymkowa jako przewodnika – jednak nie po zaświatach, lecz po przyszłym ziemskim świecie – i dostarczyciela wiedzy o wszechświecie, jeszcze na ziemi niedostępnej, ale dla narratora prawie niezrozumiałej. Pomimo traktowania tej postaci pół żartem, pół serio, jej pojawienie się na ziemi i powrót do swojego, bliżej nieokreślonego świata tworzy w powieści pewien krąg zdarzeń, symbolizujących wieczne ludzkie marzenia o kontakcie z niebem, z „górą", o nadziei na pomoc, jaka może stamtąd nadejść.

Nie mniej ważnym, niż anioł, źródłem wiedzy wizyjnej jest opiekująca się nim Dunia Łoskutowa. W koncepcji tej postaci Leonow swoim zwyczajem połączył wiele odległych inspiracji, wiele archetypicznych cech, wywodzących się z chrześcijańskich wyobrażeń o kobiecie idealnej i jej roli w ziemskim życiu. Prawie każde słowo użyte przy kreśleniu portretu tej bohaterki wywołuje rozległe konotacje odbiorcze, gdyż przypomina jej poprzedniczki z arcydzieł literatury światowej. Tak więc autor przypisał jej cechy rosyjskiej nawiedzonej, Łagodnej z noweli Dostojewskiego pod takim samym tytułem oraz Soni Marmieładowej (gotowość na wielkie poświęcenie, z samozatratą włącznie) z powieści *Zbrodnia i kara*, ezoterycznych „pięknych dam" i „dziewczyny śpiewającej w chórze cerkiewnym" Błoka oraz Dantejskiej Beatrycze. Jej portret zewnętrzny został naszkicowany w nawiązaniu do malarskich rozwiązań prerafaelitów, które wcześniej przenosił na teren poezji Aleksander Błok i inni symboliści rosyjscy:

> Пленительный голос принадлежал совсем юной девушке в венчике из плетеных косичек...Поющая девочка на клиросе сразу привлекла мое вниманье. Худенькая и простенькая, она могла показаться дурнушкой, однако не мне. Сияние пылающих свечей поблизости придавало юной певице призрачную ореольность, усиленную наброшенным с затылка газовым шарфиком. Кроме того, во всем ее облике читалась та кроткая, со скорбной морщинкой у рта, отрешенность от действительности, возмещаемая ранним презреньем вещей, недоступных ее ровесницам, что в простонародной среде всегда служила приметой особого благоволенья небес, а в науке - проявлением душевного расстройства (1, с. 9).

Jej życie w Rosji Radzieckiej lat trzydziestych przypominało codzienną „drogę przez mękę". Dunia zamykała się w swoim wewnętrznym świecie, żeby odizolować się od bezwzględnego, strasznego i okrutnego świata zewnętrznego. Jako córka pozbawionego praw obywatelskich prawosławnego duchownego była narażona, podobnie jak pierwsi chrześcijanie, na szykany, musiała patrzeć na codzienną walkę rodziców o kawałek chleba, była świadkiem ich poniżenia i cierpień, a także tragedii sąsiada, diakona Abłajewa, który nie był w stanie wyżywić swoich dzieci. Natura obdarzyła ją pięknem duchowym, przejawiającym się w dobroci, pobożności, szczerości, życzliwości w stosunku do wszystkiego, co żyje, i we współczuciu w stosunku do wszystkiego, co cierpi. Ta ostatnia cecha stanowi dominantę jej charakteru; w jej otoczeniu istniało tak wiele obiektów, zasługujących na współczucie, iż przekształciło to sytuację dziewczyny w duchową męczarnię serca i w końcu stało przyczyną choroby psychicznej.

Bohaterka ta w sposób naturalny interesowała się sprawami związanymi z istotą religijności, z pojmowaniem Boskiej natury i ustaleniem roli Boga w historii zbawienia. Jako córka duchownego zna epitety i metafizyczne komplementy, jakimi określano Go w dziejach chrześcijaństwa. Jej niepokój, a nawet wewnętrzny sprzeciw, budzi pojmowanie Boga jako „podstawy sytuacji metafizycznej"[17], gdyż takie stanowisko sugeruje, iż właśnie w Nim należy szukać wszelkiego dobra i zła, wad i zalet dzieła, a z istnieniem zła bohaterka nie jest w stanie się pogodzić. W strasznych czasach stalinowskich chce ona „czynić wyłącznie dobro", przynosić ludziom na całym świecie „nieoczekiwane szczęście" (1, s. 95), chociaż nie jest w stanie sprecyzować, do czego się ono sprowadza. Przepełniająca ją dobroć i litość w stosunku do cierpiących są tak wielkie, że religijne ideały, w tym tradycyjne wyobrażenia o doskonałości Boga, nie

[17] A. N. Whitehead, *Nauka i świat współczesny*, przeł. S. Magala, Warszawa 1988, s. 187.

wydają się jej wystarczające. W tym aspekcie Leonow polemizuje z Johnem Miltonem, który w swoim najbardziej znanym dziele, w *Raju utraconym* podjął się „usprawiedliwienia postępków Boga wobec ludzi”[18], wyrażając pogląd, iż w ostatecznym rozrachunku grzech pierworodny wyszedł ludziom na dobre, gdyż za sprawą Chrystusa pojawiła się perspektywa raju dla wszystkich. Natomiast w *Piramidzie* czytamy:

> На основе своих прозрений тревожась за будущность людей, Дуня вслед родителю высказала свое детское суждение, что кабы Он [Bóg – W. S.] малость смягчил свой гнев при виде юных праотцев, дрожавших от холода и страха, то обошлось бы и без Голгофы, по количеству страдания стократ превысившей всю вместе взятую боль человеческую от начальной глины до скончания веков (2, с. 122).

W ten sposób Leonow wprowadza czytelnika w krąg pytań, czy istniał „prostszy i bardziej bezpośredni sposób odkupienia ludzkości, niż śmierć Chrystusa”[19].

To właśnie ona, ze względu na zasygnalizowane wyżej zalety charakteru, a zwłaszcza dręczący ją bezmiar cierpienia z powodu ludzkich nieszczęść, jest predysponowana do roli przewodnika po ścieżkach wiedzy objawionej, do poznania obrazu przyszłości. Cechy Duni i rola, jaką spełnia w rzeczywistości przedstawionej utworu, wydają się nawiązywać do jeszcze jednej koncepcji zakorzenionej w rosyjskiej myśli religioznawczej, zapoczątkowanej na gruncie prawosławia przez św. Atanazego Wielkiego i rozwijanej w Rosji przez słowianofilów (Aleksiej Chomiakow), a następnie przez patrona rosyjskiego symbolizmu, Władimira Sołowjowa, teologów Pawła Florenskiego i Sergiusza Bułgakowa. Chodzi o pojęcie Sofii-Miłości Bożej, odpowiednika idealnego obrazu świata, stanowiące czynnik pośredni między Bogiem a człowiekiem, znak rzeczywistości ostatecznej. Postać Duni jako uosobienie dobra, współczucia i wewnętrznego piękna wydaje się w zamyśle autorskim materializować „ideę żeńskiej zasady w świecie”[20], reprezentować „idealną osobę ludzką”[21].

Sam proces Duninego przenikania w przyszłość znów przypomina rozwiązania stosowane w *science fiction* – furtką do innego świata mają być drzwi namalowane na cerkiewnej kolumnie. Po ich przekroczeniu można zatrzymać obraz z wirującego koła czasu. Dunia ogląda różne wycinki z bliższej i dalszej przyszłości, z zupełnie bezludną ziemią włącznie. Towarzyszący jej anioł wyjaśnia i komentuje szczegóły, ale ani obrazy widziane przez Dunię, ani wyjaśnienia Dymkowa nie są w *Piramidzie* przedmiotem przedstawienia bezpośredniego; znamy je tylko z dokonanego przez autora-bohatera, pełniącego w omawianym utworze rolę ostatecznej instancji nadawczej, streszczenia wykładu Nikanora Szamina, przyjaciela, opiekuna i powiernika Duni. Przeżywane przez Dunię profetyczne wizje docierają zatem do czytelnika odarte z bezpośredniości przeżyć i ekspresji doznającego, przefiltrowane przez naukowy umysł Nikanora Szamina oraz nadbudowany nad nim ironizujący komentarz głównego narratora. Jak większość elementów w tym utworze, jej przeżycia związane z ożywieniem anioła (który się usamodzielnił i oddalił od swojego „demiurgicznego źródła”) i wycieczkami w przyszłość są przedmiotem wątpliwości. Raz będą więc

[18] J. Strzetelski, *Wstęp*, w: J. Milton, *Raj utracony*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 5.

[19] K. Armstrong, *Historia Boga. 4000 lat dziejów Boga w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie*, przeł. B. Cendrowska, Warszawa 1996, s. 324.

[20] W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia*, s. 17.

[21] J. Kapuścik, *Paweł Florenski i prawosławie*, „Przegląd Rusycystyczny” 2002, nr 3, s. 26.

traktowane jako autentycznie przeżyte, a niekiedy określane jako urojenia i wytwór chorej wyobraźni.

Przypisując autorstwo apokalipsy Szaminowi, pisarz zrywa z biblijnym zwyczajem chowania się za „czcigodną postać z przeszłości" i traktowania epoki prawdziwego autora jako kresu przedstawianych objawień[22], gdyż w *Piramidzie* wybiegają one w odległą przyszłość.

W koncepcji prezentera pseudo-apokalipsy Leonow także zespolił cechy kilku literackich archetypów, w pierwszej kolejności Fausta i Hamleta[23]. Analogicznie jak i w przypadku Dymkowa, postać ta została pozbawiona statusu autentyczności i jednoznaczności; autor prowadzi z czytelnikiem swoistą grę, dzieląc się wątpliwościami, niewiedzą, demaskując pozory itp. Rozbieżne, nieraz wykluczające się nawzajem informacje na temat młodocianego naukowca ilustrują problem niepoznawalności człowieka, możliwość przywdziewania przez niego różnych masek i grania różnych ról, a także wszechobecnego w społeczeństwie radzieckim zjawiska zafałszowania i podwójnej moralności. Z poznawania Nikanora uczyniono jeden z motywów przedstawienia. Czytelnik nie dowie się, czy Szamin jest tylko uczniem Szatanickiego oszukującym swojego mistrza, czy szpiegiem szatana przy kandydacie na obiekt kuszenia – popie Łoskutowie oraz przeciwniku diabła Dymkowie. Szatanicki zwodzi go perspektywą zdobycia rozległej wiedzy ezoterycznej, a nawet delegacji w odległe rejony galaktyki, on Szatanickiego obietnicą napisania nowej monografii o szatanie, z inną niż dotychczasowa wersją niebiańskiego rozłamu. Spotykamy w tekście odnarratorskie określenia o ironicznym zabarwieniu, jak: „starofiedosiejewski filozof" (od nazwy miejscowości Staro-Fiedosiejewo, w której rozgrywają się powieściowe zdarzenia), fantasta wnoszący własne pomysły w wizje Duni, wreszcie samozwańczy kandydat na wodza ludzkości w przedstawianej przez niego samego przyszłości.

Niezależnie jednak od autotematycznych wahań i gry z czytelnikiem – bohater ten jawi się jako postać wielkiego formatu. Nikanor, podobnie jak przedstawiony w tekście utworu autor, odpowiedzi na dręczące go pytania o sens egzystencji i obraz przyszłości szuka w nauce, w mądrości ludowej i u sił pozaziemskich, reprezentujących dobro oraz zło. Wprawdzie on sam nie przekroczył progu teraźniejszej realności, ale ma okazję poznać wizje Duni, obcować z aniołem i z szatanem. Brakuje mu jednak szaleńczej odwagi Fausta, jego determinacji w realizowaniu celu i żądzy przygód: nie skorzystał z perspektywy podróży w odległe galaktyki, ale też nie stał się sługą, czy własnością szatana, nawet nie podpisał z nim paktu. Pomimo młodego wieku, zdobył już dużą wiedzę o ludziach i mechanizmach rządzących ludzkim postępowaniem, świadomie i podświadomie rozpoznaje zło i kieruje się ku dobru. Wprawdzie Szamin został przedstawiony jako ateista, dla którego Bóg jest przede wszystkim przedmiotem poznania, a nie wiary, jednak obcowanie z Dunią i jej ojcem popem przybliża mu świat wartości chrześcijańskich. W pewnym sensie prezentuje się on jako depozytariusz wartości tradycyjnych. Dlatego w pseudo-apokalipsie wiedza intuicyjna została przełożona na język nauki i odwrotnie, ustalenia naukowe zostały od-

[22] W. J. Harrington, *Klucz do Biblii*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1982, s. 298.

[23] Szerzej pisałam o tym w artykule: *Motywy faustyczne w „Piramidzie" L. Leonowa*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt., t. II, s. 380–381.

niesione do proroctw biblijnych[24]. Nauka również jest zainteresowana wskazaniem tego, co nadejdzie, i w tym punkcie jej drogi przecinają się z apokaliptyką.

Narrator nadrzędny wprost zwraca uwagę na fakt, iż przedstawione przez Nikanora obrazy z przyszłej historii ludzkości są wolne od mistyki:

> «Даже в местах, колоритом своим все больше напоминавших общеизвестный Апокалипсис, рассказчик благополучно обошелся без пиротехнических метафор в стиле своего патмосского собрата – таких, как померкающие светила, падение потрескавшихся небес, огненные колесницы с ангелами-казнителями или объятые пламенями церкви земные. У моего же Никанора, напротив, человечество по собственной воле, без участия потусторонних сил устремлялось к своей судьбе» (3, с. 72).

Dodajmy, że w jego projekcji materia pojęciowa wyraźnie dominuje nad wyobrażeniowo-obrazową, a nasycony uogólniającymi sentencjami i aforyzmami styl jest bliski, tak jak w apokaliptyce biblijnej, literaturze mądrościowej[25].

Rdzeń konstrukcyjny pseudo-apokalipsy stanowi ukierunkowana na odkrycie nieznanego teoria naukowa, będąca rezultatem intelektualnego wysiłku jej autora, oraz poszukiwanie najwyższych wartości etycznych, będące rezultatem wysiłku duchowego. Nikanor skupił się wyłącznie na ziemskim aspekcie przyszłej historii ludzkości, rozwijającej się bez Boskiej ingerencji w jej bieg i ukazał jej ziemski koniec. Przełomowe etapy tej historii zostały przedstawione autorowi Piramidy podczas letniej burzliwej nocy w domu Łoskutowów w formie ustnej. Narrator od czasu do czasu przerywa wypowiedź Szamina pytaniami, przytacza też krótkie wypowiedzi młodego naukowca, będące przerywnikami głównego wywodu i często dzieli się pod jego adresem różnymi krytycznymi uwagami, informuje, że sam czegoś nie zrozumiał, przepuścił mimo uszu część relacji z powodu zmęczenia itp. Podejrzewa też, że jego chytry interlokutor dzieli się z nim tylko okruchami swojej wiedzy. Chwilami fascynuje go wyobraźnia rozmówcy, plastyczność i tragizm opisywanych obrazów, chwilami nie może oprzeć się wrażeniu, że student tylko blefuje, popisuje się przed nim swoją wątpliwą erudycją i cała jego teoria nic nie jest warta. Dokładnie jednak streszcza duże fragmenty wypowiedzi Nikanora, niektóre wycinki przedstawia obrazowo, tak że funkcjonują one jako elementy o dużym ładunku poznawczym i ekspresyjnym, mające w ramach tekstu wartość niezależną od towarzyszących im krótkich, odnarratorskich komentarzy.

Nikanor przedstawia kilka etapów, właściwie wycinków (wyrwanych niby kartki z albumu bądź klatki wycięte z taśmy filmowej) z liczącej miliony lat ziemskiej przyszłości, „zapisanych na chronogramie bytu", posługując się językiem w pełni zsekularyzowanym, zracjonalizowanym, a miejscami nawet zmatematyzowanym – wprowadza nie tylko naukowe słownictwo, ale także wzory chemiczne i fizyczne, definicje i reguły z dziedziny astronomii, kosmologii i antropologii. Mamy tu więc do czynienia z przeniesieniem apokaliptycznego paradygmatu na teren nauki. Stanowiąca jednak punkt wyjścia dla tych rozważań wiedza objawiona (wizje Duni i informacje uzyskane od anioła) każe odnosić ten język do języka i pojęć *Biblii* oraz innych dzieł natchnionych, obecnych zresztą i w świadomości twórcy pseudo-apokalipsy. Odniesie-

[24] W okresie powstawania *Piramidy* w Rosji wciąż zwalczano światopogląd religijny przy pomocy metod określanych jako naukowe. Marksizm nie dopuszczał myśli o wzajemnym dopełnianiu się wiedzy religijnej i naukowej. Dlatego Leonow wiele uwagi poświęca konkretyzacji tezy przeciwstawnej.

[25] G. von Rad, *Teologia Starego Testamentu*, s. 599.

nie to często bywa polemiczne. Tak więc jeżeli „ograniczeni pętami idealizmu futurolodzy zachodni" przewidywali kres ludzkości na rok 123.456.789, to Nikanor przesuwał go na rok 987.654.321 (3., s. 81). Przedstawione w apokalipsie fragmenty prowadzącej do samozagłady historii są usytuowane na osi czasu niewyobrażalnie długiego, będącego wielokrotnością symbolicznego tysiąca lat, o którym jest mowa w *Apokalipsie św. Jana* i który stał się podstawą teorii millenarystycznej.

Szamin omawia różne aspekty, charakteryzujące futurologiczną cywilizację, wyłuskując przyczyny, które w konsekwencji okażą się dla ludzkości zabójcze. To, co tworzy treść powieściowej apokalipsy, składa się z mozaiki dużej liczby obrazów, przeanalizowanych wyczerpująco, ale migawkowych i szybko zastępowanych następnymi. Żaden z obrazów nie przewija się przez całość projektu, nie ma w nim też tajemniczych symboli. Apokalipsa z Piramidy przypomina wykład naukowy, porozrywany przez komentarze odnarratorskie i wzbogacony stylem pełnym literackich ozdobników, zawierającym „staroświecką", także biblijną i religioznawczą terminologię[26], ale nie stroniącym też od neologizmów na poziomie wyrażeń, koncentrującym się przy tym wyłącznie na rzeczach bardzo ważnych. Mamy tu do czynienia z tekstem, w którym prawie każde zdanie jest przekaźnikiem bogatej informacji i wydaje się, iż żadnego z nich dla rzetelności analizy literackiej nie należałoby pomijać. Lecz na cytat fragment ten nie nadaje się ze względu na swoje rozmiary – liczy ponad 30 stron dużego formatu.

Widziane przez Dunię profetyczne, nieuporządkowane na osi futurologicznego czasu obrazy w interpretacji Szamina zostały potraktowane jako etapy zapowiadające nieuchronny koniec całej ludzkości. Dunia najczęściej miała okazję oglądać urzekające swoim pięknem, ale zupełnie bezludne krajobrazy. Tylko raz udało się jej „w bezbrzeżnym oceanie czasu" zobaczyć wysepkę ludzkiej cywilizacji i to w przeddzień wielkiego kataklizmu. Ujrzała ziemię, usłaną ciałami umierających ludzi z pokonanej armii. Oficerowie i żołnierze umierali powoli i spokojnie, w milczeniu, bez krwi i bólu, jak gdyby odpoczywając od codziennych kłopotów, gdyż zastosowano „nową humanitarną broń". Humanizacja nieodłącznego od naszej historii procesu zabijania ludzi na wojnach sprowadza się do eliminacji fizycznego cierpienia i pozostawienia umierającym czasu na refleksję, na zrozumienie, kim byli i co się z nimi stało. Żyli bowiem w epoce, kiedy ludzkość zapewniano o nieustannym dążeniu do dobra i szczęścia. Rozwój ludzkości, osiągnięcia nauki i techniki zostały więc skierowane nie na wyeliminowanie wojen i towarzyszącego im masowego ludobójstwa, lecz jedynie na „zhumanizowanie" tegoż ludobójstwa.

Inny wyrwany z taśmy czasu kadr przedstawiał przedostatni szczebel upadku. Nikanor rozwinął teorię rywalizacji świata podzielonego na dwa wrogie obozy, reprezentowane przez dwóch nieobliczalnych, w jednakowym stopniu wszechwładnych i niebezpiecznych dyktatorów. Sytuacja polityczna, zapoczątkowana przez socjalizm radziecki i faszyzm miała więc rozwinąć się w przyszłości do granic pełnego absurdu. Różnice w poglądach lansowanych w każdym z grupy państw dotyczyły problemów najwyższego rzędu – celu istnienia wszechświata i nieśmiertelności duszy. W konstruowaniu obrazu przyszłości wykorzystano rozpowszechnioną przez fantastykę naukową zasadę ekstrapolacji, polegającą na hiperbolizowaniu cech zjawisk już istnie-

[26] Ten aspekt stylu Leonowa omawia F. Istwan, *„Staroświecka terminologia" w twórczości Leonida Leonowa*, „Slavia Orientalis" 1999, nr 4, s. 575.

jących, w tym przypadku wyłącznie negatywnych z rzeczywistości radzieckiej, faszystowskiej, zrodzonych przez stosunki ZSRR – Zachód w okresie”zimnej wojny”.

Ten fragment pseudo-apokalipsy jest najściślej związany z akcją właściwą utworu, z dokonaną przy jej pomocy charakterystyką totalitarnej, radzieckiej rzeczywistości, przeniesioną na inne, teraźniejsze oraz przyszłe totalitaryzmy. Leonow koncentruje się na zjawiskach, które w innej skali i przy pomocy odmiennych środków wyrazu sygnalizowali: Eugeniusz Zamiatin w powieści *My*, Thomas Mann w *Doktorze Faustusie*, George Orwell w *Roku 1984*, w literaturze polskiej – Tadeusz Konwicki w *Małej apokalipsie*, Aleksander Wat, czy Mieczysław Jastrun w eseistyce[27]. U podstaw obrazu przyszłego świata leży autorskie przekonanie, iż prowadzące do narodzin totalitaryzmu zjawiska czają się wszędzie i zawsze, a w sprzyjających warunkach osiągają rozmiary monstrualne. W państwach, o których mówi Szamin, autokratyczni dyktatorzy wyalienowali politykę i w ogóle władzę od tradycyjnie pojmowanej moralności, zastąpili ją wiarą w swoiście rozumiany cywilizacyjny mesjanizm, czyli walkę o supremację w świecie. Przedstawione w innym miejscu *Piramidy* marzenia Stalina o absolutnej sterowalności społeczeństwem i jednostką, o całkowitym podporządkowaniu sobie rządzonych – w przyszłości miało stać się faktem, gdyż uczeni wynaleźli przyrząd, pozwalający oddziaływać przy pomocy fal radiowych na ludzką wolę, postępowanie i emocje w sposób dla ludzi zupełnie niezauważalny. Dylematy, jakie przeżywają zmuszani do zmiany światopoglądu i trybu życia pop Matwiej Łoskutow i diakon Abłajew, czy próbujący walczyć z totalitaryzmem w polskim wydaniu drogą samounicestwienia bohater *Małej apokalipsy* Konwickiego, po pojawieniu się możliwości programowania ludzkiego działania przestaną istnieć. Znikną wszyscy niezadowoleni i myślący inaczej niż władza.

Szkicując obraz przyszłości, Leonow odszedł od dominującego w propagandzie radzieckiej rozgraniczenia „my” i „oni”, od idei hegemonii jednego narodu czy jednej klasy społecznej, postawił, podobnie jak i Wasilij Grossman w powieści *Życie i los* oraz wielu zachodnich politologów, znak równości między wszelkimi odmianami totalitaryzmu. Autora pseudo-apokalipsy najbardziej interesują skutki ingerencji w samą istotę człowieczeństwa. Wydaje się on nawiązywać do stosunkowo młodych dziedzin nauki, na przykład do eutyfroniki, badającej wpływ uprzemysłowienia na ludzką naturę, i socjobiologii, badającej między innymi instynktowne uwarunkowanie ludzkich zachowań społecznych[28]. W powieściowej wizji „automatyzm społecznego podporządkowania” doprowadził do całkowitego umasowienia sztuki i pełnej samoobsługi w tym zakresie, gdyż w sytuacji zniżenia i znormatyzowania ideałów estetycznych każdy mógł zostać artystą. Zgasło więc zainteresowanie spuścizną przeszłości, traktowanej na „okręcie postępu” jako zbędny balast, ludzkość stopniowo traciła pamięć o swych korzeniach. Żadna z nowożytnych powieści nie dotrwała do tamtych czasów. Miliony ludzi, podobnie jak Dunia, „migrowało we własne wnętrza”, tracąc wrażliwość na ból pochodzący z zewnątrz. Bezustanny pęd poznawczy, wyścig z czasem na przestrzeni tysiącleci stał się przyzwyczajeniem i normą, chociaż wciąż nie wiedziano, d o k ą d ludzie zmierzają i dlaczego się śpieszą.

---

[27] O stosunku Wata i Jastruna do totalitaryzmu zob.: J. Ławski, *Życie i śmierć mitu. „Faust polski” między XIX a XX wiekiem*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, s. 582 i nast.

[28] Zob.: E. O. Wilson, *O naturze ludzkiej*, przeł. B. Szacka, Warszawa 1988.

Władzę nad żywą materią najpierw wykorzystano do konstruowania urządzeń, pozwalających zwabiać i zabijać dokuczliwe owady, później, by polować na leśne zwierzęta i wieloryby. Lasy i oceany wkrótce opustoszały, ponieważ każda z rywalizujących stron troszczyła się tylko o osiągnięcie większych korzyści, niż przeciwnik. Wynalazki doskonalono i wkrótce skonstruowano „aparat imperatywnej myśli", oddziałujący poprzez niedostrzegalne mikrosygnały na świadomość i emocje ludzi. Leczono alkoholików, sprowadzano na właściwą drogę przestępców, a następnie zaczęto wpajać wygodne dla władzy idee, co współbrzmi z przedstawionym pod koniec utworu marzeniem Stalina o absolutnej sterowalności społeczeństwem. Funkcjonowały w każdym z obozów „generatory złości i nienawiści", zdolne przekształcić ludzkie masy w groźne, pozbawione emocji mechanizmy służące do zabijania. Gdy dozowanie agresji osiągnęło określony poziom, masy ludzkie ruszyły do ataku, pokonując oddzielającą je przestrzeń. Zakodowana w nich wola walki była tak duża, a nowoczesna broń, na przykład laserowe miecze, tak skuteczna, iż w walkach nie było już zwycięzców, ginęli bowiem wszyscy ich uczestnicy. Pozostaały po nich piramidy trupów, których nie miał kto grzebać – ocaleli tylko ci, którzy brali udział w dalekich ekspedycjach lub pracowali pod ziemią.

Dunia widziała na pobojowisku drewniany obelisk z wymownym napisem-epitafium: „Tu spoczywają ziemscy bogowie, zmiażdżeni przez własną potęgę" (3, s. 74). Taki rozwój wydarzeń, zdaniem autora, oznaczał właśnie „bankructwo niebios" (3, s. 72) i stwarzał szansę na zrealizowanie się apokatastazy, czyli pogodzenie się wrogich sił – Boga i Szatana, o czym od wieków marzył Szatanicki. Od momentu wielkiej wojny zaczął się proces ewolucyjnego cofania się do stanu pierwotnego, „schodzenie z góry (rozwoju) w dolinę". Niszczono „cytadele nauki", „kryształy" i „kule" wiedzy, pozbywano się marzeń i iluzji. Ludzie zmieniali się fizycznie, stawali się mniejsi, dzięki czemu potrzebowali mniej pokarmu i odzieży.

Nikanor wyjaśnia, że upadek ludzkości został zakodowany w prawach i mechanizmach ewolucji. Powróciwszy do „szczęśliwego dzieciństwa" ludzie nauczyli się żyć w stadzie, pozbyli chęci wywyższania się nad innymi, wstydu, łez (nie było czego opłakiwać), a później umiejętności wyrażania jakichkolwiek emocji. Dopiero na tym «etapie rozwoju» zostało osiągnięte powszechne szczęście – poprzez standartyzację potrzeb. Leonow, w ślad za Bierdiajewem[29], podkreśla niebezpieczeństwo tkwiące w odwiecznym marzeniu narodu rosyjskiego o równości społecznej, zakodowanym w swoisty sposób w prawosławnej kategorii soborowości[30], które w warunkach radzieckiego socjalizmu przyjęło formy wrogie samemu życiu, takie jak równanie w dół – w biedzie, braku wolności, ciężkim wysiłku. W różnych miejscach przebiegu narracyjnego Leonow podkreśla nierealizowalność tego marzenia, sprzecznego z nierównością zakodowaną w samej przyrodzie i w akcie stworzenia, a następnie w rozdaniu przez Stwórcę ról[31].

---

[29] Bierdiajew podkreślał, że miłość rosyjskiej inteligencji do równej sprawiedliwości, społecznego dobra i narodowego szczęścia unicestwiała miłość do prawdy. Zob.: А. Бердяев, *Философская истина и интеллигентская правда*, «Вехи». *Сборник статей о русской интеллигенции*, Frankfurt/Main 1967, s. 8.

[30] Zob.: И. Есаулов, *Категория соборности в русской литературе*, Петрозаводск 1995.

[31] Również K. Jaspers ideę równości wszystkich ludzi uważa za „w oczywisty sposób fałszywą, gdy chodzi o ich charaktery i uzdolnienia jako poddającym się psychologicznym badaniom istot. Jest to także fałszywe w odniesieniu do realiów społecznego ładu, w którym w najlepszym razie istnieć może równość szans i równość wobec prawa". Zob. K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 42.

Nikanor naszkicował następującą „sinusoidę ewolucji" :

> ...вещество – ничтожество – зверство – обезьянство – человечество – божество – китайство – множество – муравейство с последующим возвратом в некое исходное состояние (3, с. 83).

Pseudo-apokalipsa zawiera też obraz z „przedednia dopełnienia się historii" – podczas jednej z wypraw w przyszłość Dunia ujrzała pustynny krajobraz w purpurowej poświacie gasnącego, umierającego słońca, które już nie było w stanie ogrzewać ziemi. Wypukłe dyski ponad ziemią, przypominające miniaturowe piramidy, okazały się wejściami do podziemi. Mieszkający pod ziemią ludzie wzrostem sięgali Duni do kolan, mieli brązowe, niczego nie wyrażające twarze, świadczące o zanikaniu cech człowieczych w dzisiejszym rozumieniu. Niektórzy nosili przedmioty wykonane z radioaktywnych śmietników, jakie pozostały po poprzednich pokoleniach. Wprawdzie anioł zapewniał Dunię, iż na swój sposób ludzie ci są szczęśliwi, że pod ziemią jest im ciepło i mogą czuć się bezpiecznie, ale ona czuła w stosunku do nich litość i poczucie winy. Tych odhumanizowanych, wiodących skarlałe półistnienie ludzi rozpaczliwie przywiązanie do życia pchało ku upodobnieniu się do istot niższych, do wegetacji zwierzęco-roślinnej. Była to chyba ucieczka nie tylko przed złem świata, symbolizowanym przez wysoko rozwiniętą, konsumpcyjną cywilizację, ale także przed Bogiem, przed jego numinotycznym gniewem.

Leonow nie wprowadza apokaliptycznego eschatonu, odcina się od teorii chiliazmu, przewidującego nadejście królestwa mesjańskiego, a więc zmartwychwstania sprawiedliwych i kresu działalności szatana. Przesłanie konsolacyjne tej apokalipsy zawiera tylko jeden element, sprowadzający się do samozagłady ludzkości, powrotu do nieistnienia. Przyczyną końca ludzkości jest według autora pseudo-apokalipsy osiągnięta w pośpiechu wielkość, podatność na wpływy złego ducha, zupełne odejście od religii, odrzucenie Chrystusa, wybranie konsumpcjonizmu, zanegowanie duchowości, podporządkowanie jej aberracjom całkowicie wyzwolonego, a przez to jeszcze bardziej niebezpiecznego umysłu, utrata kompasu moralnego w wykorzystaniu zdobyczy nauki i techniki do ingerencji w dzieło stworzenia, z pozbawieniem człowieka najważniejszego atrybutu człowieczeństwa – wolnej woli – włącznie.

Leonow modyfikuje w swojej apokalipsie pojęcie i hierarchię grzechów głównych, za najcięższy z nich uważając zamach na wolność podmiotowości, uniemożliwienie owej podmiotowości „urzeczywistnienia zgodnie z ogólnością i boskością" woli[32], mówiąc inaczej – oznacza to ingerencję w Boskie dzieło stworzenia. W świetle wydarzeń naukowych, które nastąpiły już po śmierci pisarza (rozwój inżynierii genetycznej, próby klonowania istot ludzkich), jego spostrzeżenia zyskują jeszcze większą ekspresję.

W pseudo-apokalipsie podkreślono, iż po wyginięciu ludzkości świat nie powrócił do bezkształtu i chaosu sprzed początku czasu, pozostał bytem stworzonym i otwartym na inne formy życia. Nastąpiło więc rozdzielenie tego, co w Apokalipsie św. Jana (21, 4) było nierozerwalnie złączone, a więc świata i ludzkości. Autor próbuje podsumować, co osiągnęła ludzkość w czasie swojego istnienia, wylicza jej osiągnięcia, starając się

[32] S. Avineri, *„Ja", działalność gospodarcza i dialektyka społeczeństwa obywatelskiego u Hegla,* w: *Filozofia transcendentalna a dialektyka*, przeł. A. Romaniuk, s. 232.

uwzględnić wszystkie dziedziny życia i etapy postępu podczas „wchodzenia na szczyt”. Osiągnięcia z przeszłości, wyznaczające etapy rozwoju to:

> Винт, рычаг, колесо. Огонь и Евангелие. Нож, пила, игла, топор. Лодка, парус, весло. Подшипник, бумага, стекло. Компас, линза, часы. Алфавит, иероглиф, сигнальные азбука и коды. Библиотеки и музеи, университеты и храмы itp. [wyliczenie zajmuje ponad pół strony – W. S.].

Z teraźniejszości i przyszłości:

> Подсобные божества механического обслуживания. Теория трансцендентного материализма. Алхимия без мистики и мистика без шарлатанства. Перстни, транквилизаторы, помада для усов и противозачаточные средства. Школьные пособия для рассмотренья сущего с изнанки. Световая ракета. Башни радиовнушения гражданских и приручения диких животных. Убойные агрегаты сверхвысокого кпд с автоматической уборкой отходов на удобрение и промышленное сырье. Пионерские могилы на Марсе и дальше кое-где, тоже не объединившие людей, несмотря на всечеловеческую общность героев. Соллинаторы и всасывающего действия дисперсионные камеры со скоростным обращением чего угодно в диалектическую противоположность или даже в первоматерию по особой нужде... а также другие иррациональные диковинки за пределами нынешнего воображения (3, с. 87).

Za owym wyliczeniem kryje się wielokrotnie stawiane w utworze pytanie, czy rozwój szedł we właściwym kierunku, czy są to faktyczne osiągnięcia, godne nas pomniki, czy rozminięcie się z tym, co najbardziej istotne. Nikanor wprost wypowiada myśl, iż ludzkość zbyt szybko zmierzała ku kolejnym etapom rozwoju, za bardzo się śpieszyła, doprowadzając się w rezultacie do militarnego samowyniszczenia i totalnej katastrofy ekologicznej. W innym miejscu tekstu wprowadzono informację, iż system nerwowy człowieka i jego fizjologia nie nadążały za tempem przemian zewnętrznych warunków bytu. Myśl ta współbrzmi ze sformułowanym wcześniej spostrzeżeniem Matwieja Łoskutowa, iż w pogoni za łatwym życiem, za komfortem, ludzkość zaprzepaści zdobycze duchowe, zapomni o Chrystusie, nie wykorzysta danych jej przez Stwórcę możliwości.

W bezpośrednim związku z treścią apokaliptycznych obrazów prognostycznych pozostają stwierdzenia, że nauka bez podstaw moralnych jest bezużyteczna, a nawet szkodliwa. Apokaliptyczne bestie to wynalazki techniczne, które wprawdzie ułatwiają człowiekowi życie i poszerzają jego horyzonty poznawcze, ale służą też w dużej mierze fizycznemu uśmiercaniu ludzi lub zabijaniu w nich istoty człowieczeństwa. Od czasów Odrodzenia ludzkość była przekonana, iż posiadła własne środki realizacji obiecanej przez Nowy Testament szczęśliwości drogą stopniowego i pokojowego rozwoju, zamiast nagłych Boskich ingerencji[33]. Na przestrzeni wieków umacniała się wiara w postęp, rozumiany jako zjawisko uwarunkowane wyłącznie przez czynnik ludzki i wykorzystanie sił naturalnych, możliwości przyrody w pierwszej kolejności. Jeszcze Gotheański Faust z początku XIX wieku w rozwoju postępu widział możliwość rozwiązania większości nękających ludzi problemów. W Rosji wiarę w postęp, w możliwość stworzenia na ziemi królestwa sprawiedliwości (co ma swoje teozoficzne korzenie w Biblii) w XIX popularyzowali: filozof-okcydentalista Piotr Czaadajew oraz pisarz i działacz określany jako rewolucyjny demokrata, Nikołaj Czernyszewski. Leonowowscy Fau-

---

[33] М. Абрамс, *Апокалипсис: тема и вариации*, с. 13.

stowie z końca XX wieku (autor Piramidy i Szamin) nie tylko wiedzą, że „postęp cywilizacji nie polega na jednolitym przesuwaniu się ku lepszym rzeczom”[34], ale w postępie, a konkretniej w niewłaściwym jego ukierunkowaniu i wykorzystaniu jego zdobyczy, widzą największe zagrożenie dla ziemskiej cywilizacji. Leonow wielokrotnie w Piramidzie sygnalizował, iż każda następna wydarta przyrodzie tajemnica to po raz kolejny otwierana puszka Pandory, z której wypełzają nieznane wcześniej zagrożenia, a zatem każde zwycięstwo nad przyrodą wcześniej czy później przeradza się w klęskę, zaś ostateczny cel poznania pozostaje dla nas równie odległy, jak i dla naszych prehistorycznych przodków. W języku chrześcijan – to po raz kolejny zrywany owoc z drzewa wiedzy. W kontekście scharakteryzowanych w powieści osiągnięć ludzkości i skutków tych osiągnięć można powiedzieć, parafrazując Eklezjastesa, iż niewłaściwie ukierunkowany postęp to „marność nad marnościami”.

Leonow polemizuje przede wszystkim z radziecką, a więc wyłącznie materialistyczną wizją rozwoju nauki i postępu, zakładającą ekspansywny stosunek do przyrody, demiurgiczny do świata, ale nie ogranicza się do tego, dostrzega również i sygnalizuje zagrożenia płynące ze strony konsumpcyjnej cywilizacji zachodniej. Próbuje też, jak już sygnalizowaliśmy, z punktu widzenia światopoglądu naukowego spojrzeć na kwestie długo w jego ojczyźnie uważane za sprzeczne z nauką. Za próbą syntetyzowania w utworze wiedzy naukowej z teologiczną i „najnowszą wiedzą objawioną” kryją się sugestie, zbieżne z Jaspersowskimi, że nauka jest niezbędnym środkiem na drodze do Absolutu, ale nie drogą samą, że metafizyka nie jest nauką, ale nauka nie może jej zastąpić i tylko dzięki metafizyce wiedza naukowa posiada sens[35]. Na gruncie filozofii prawosławia myśli bliskie przypomnianym powyżej sformułował Aleksander Mień, podkreślając, że nauka i religia to dwie drogi poznania rzeczywistości, które nie powinny pozostawać odrębnymi dziedzinami wiedzy, lecz harmonijnie wspierać ludzkie wysiłki, zmierzające do poznania istoty rzeczy[36]. Ponadto Leonow – w ślad za takimi filozofami jak Kartezjusz, Leibniz, Kant – zastanawia się, czy istnienie Boga można udowodnić rozumowo[37] i przekonuje po raz kolejny, że biblijne przepowiednie można wytłumaczyć na gruncie nauki.

Bezludna ziemia, jaką Dunia ogląda podczas swoich „wycieczek” w przyszłość, sugeruje, że po ludziach na ziemi nie pozostanie żaden ślad. Jednak w mocy współczesnych, do których pisarz kieruje swą powieść-ostrzeżenie, leży, podobnie jak kiedyś w rękach mieszkańców Jerozolimy, przestrzeganych starotestamentowych proroków, Izajasza czy Jeremiasza, możliwość odsunięcia katastrofy. W gruncie rzeczy apokalipsa z Piramidy tylko uogólnia w koncepcję teoretyczną, zawierającą obrazy porównywalne z wyobrażeniami, uruchomianymi przez pojęcie Sądu Ostatecznego, zbiorowy niepokój naszych czasów, mający swe źródło w obserwacjach naukowców, artystów, publicystów i zwykłych zjadaczy chleba na temat skutków wybuchów jądrowych, zatrucia środowiska naturalnego, nowych chorób cywilizacyjnych, kataklizmów pogodowych, niebezpieczeństwa zderzenia się ciał kosmicznych, śmierci całych galaktyk itd. Wiele z tych niepokojów stematyzowali już antyutopiści (Huxley, Bradbury, Strugaccy), ale

---

[34] A. N. Whitehead, *Nauka i świat współczesny*, s. 10.
[35] R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Warszawa 1980, s. 144.
[36] А. Мень, *История религии*, т. 1, Москва 1991, с. 179.
[37] S. Stewart, *Idee, które ukształtowały świat*, przeł. B. Gadomska i J. Puchalska, Warszawa 1997, s. 82.

omawiana powieść proponuje szerszy, bardziej syntetyczny ogląd owych problemów i powiązanie ich z religijnym, głównie biblijnym ujęciem dziejów.

Leonowowska apokalipsa zawiera tradycyjne wezwanie do zweryfikowania przez człowieka swojego stosunku do świata i samego siebie. Z apokaliptyką biblijną łączy ją uniwersalistyczny horyzont (losy ludzkości) i idea naddana, za jaką uznać należy wskazanie konieczności dążenia do wyższej etyczności i intelektualno-moralnej parenezy, ale jeżeli pareneza biblijna zawierała „równą liczbę gróźb i pociech”[38], to w *Piramidzie* autor prawie wyłącznie ograniczył się do przedstawienia zagrożeń, rezygnując z konstytutywnego dla biblijnego źródła przesłania eschatologicznego, a więc z elementów pocieszenia ze strony przedstawiciela mocy Boskich, z zapewnienia, że Bóg po raz kolejny wybawi ludzi, chociażby tylko wybranych. Tu ukazano jedynie wizję zagłady, właściwie samozagłady ludzkości totalnej i ostatecznej – ale pozbawiono tę wizję klimatu wiary i nadawczego przekonania o jej nieuniknionym nadejściu. Zamiast tego Leonow zdecydował się na wprowadzenie obcego gatunkowo rozwiązania artystycznego, a mianowicie nadał prognozom zabarwienie ironiczne, łagodzące do pewnego stopnia tragizm horrorystycznych wizji, wytworzył nowy klimat psychologiczny. Nośnikami ironii są, jak już sygnalizowaliśmy, odnarratorskie wątpliwości co do intelektualnych i moralnych kompetencji powieściowego autora pseudo-apokalipsy, podejrzenia o dowolność w interpretowaniu wiedzy objawionej z jego strony. Szamin nie cieszy się autorytetem proroka, również wysłannik niebios Dymkow to postać prawie satyryczna. Niezależnie jednak od tego apokaliptyczne obrazy są mocno powiązane z antropologiczną (przeszłą i teraźniejszą) sytuacją, frapują więc swoim przesłaniem.

Z wymową fragmentu określanego jako pseudo-apokalipsa według Nikanora korespondują również niektóre przypowieści i epizody fabularne, nawiązujące do Biblii, zwłaszcza aktualizacja przypowieści o dzierżawcach winnicy (Ewangelia według św. Łukasza, 20, 9-16), którzy nie płacili właścicielowi, zabili jego posłańców, sługę i syna, a następnie właściciel zabił dzierżawców i oddał winnicę innym. Odwołanie się do tej przypowieści sugeruje, że ludzie wciąż są poddawani próbie moralności, człowieczeństwa i rzadko wychodzą z tej próby godnie, gdyż daną im wolność obracają przeciwko sobie, wybierając niewłaściwą drogę postępowania, prowokując tragiczny finał. W perspektywie akcji powieściowej winnica to Rosja Radziecka, która po roku 1991 już została „oddana innym” (tylko – czy lepszym?) zarządzającym. Natomiast w perspektywie apokalipsy to cała Ziemia, potrzebująca bardziej troskliwych i odpowiedzialnych gospodarzy.

Z przesłaniem pseudo-apokalipsy ściśle korespondują też elementy profetyczne wpisane w senne wizje jednego z bohaterów *Piramidy*, prześladowanego za wiarę popa Matwieja Łoskutowa. Śnione przez niego obrazy również zostały określane jako „prawie prorocze, nawet nie ustępujące tym opisanym na wyspie Patmos” (2, s. 14) i dotyczą, podobnie jak i doktryny Szatanickiego, pozaziemskiego aspektu przyszłości. Pop Łoskutow widzi w kinematograficznym, symultanicznym obrazie przepływającą przed jego oczyma „rzekę postępu”. Niczym na ekranie ogląda zjawiska i sceny, charakteryzujące cały przyszły świat, symbolizujące atrybuty rozwoju i komfortu oraz

[38] *Pismo Święte w 12 tomach*, t. 12, *Apokalipsa Świętego Jana*, wstęp – przekład z oryginału – komentarz o. A. Jankowski, s. 76.

życia zorganizowanego w myśl zasady „wszystko dla człowieka" – od świetnie wyposażonych sal porodowych po nowoczesne krematoria:

> Обтекая Матвееву колонну, людская масса монолитно удалялась в сторону небосклона. Подвижные трещинки разбивали равномерно ускоряющуюся лавину на отряды помельче, как-то: институты, научные корпорации, парламенты, профсоюзы, секты и политические партии, объединенные на базе алчности, напрасного любознайства, безумия или других сомнительных вдохновений, чтобы с помощью конференций, забастовок, лекций, экзекуций, махинаций, также международных конгрессов и симпозиумов наилучшим способом осуществлять сделки, восстания, открытия, монополистический грабеж и аферы помельче, тем не менее благовейно сохраняемые в памяти потомков под видом великих достижений, священных ошибок, переходных эволюций или подлежащих уточнению исторических предначертаний, совершаемых во имя благоденствия, экономической справедливости или братства с ограниченными правами, во имя величайшей доктрины и других неразоблаченных пока ухищрений прогресса (2, с. 15).

Prosty chwyt enumeracyjny – połączony z próbą scharakteryzowania i ocenienia kierunku rozwoju ludzkości – tworzy jedno z najbardziej ważkich w analizowanej powieści uogólnień. Zmierzająca ku „świetlanej przyszłości" ludzkość zróżnicowała i wzbogaciła formy swojej działalności w stosunku do uwiecznionych w Biblii dokonań pastersko-rolniczych przodków, ale jednocześnie utraciła to, co najbardziej istotne. Ten pochód ludzi wolnych, będący skondensowaną w przestrzeni i w czasie historią ludzkości, zza ramienia Matwieja obserwował bosy, ubrany zbyt lekko jak na surowy klimat Chrystus, przypominający śniącemu postać, uwiecznioną na fresku Wniebowstąpienie. Chrystus pytająco patrzył na przemieszczanie się narodów, „odchodzących od jego uciążliwej opieki" w jakąś obiecaną sobie samym dal. Pop wstydzi się za rodzaj ludzki, za to, że ludzkość zamiast rozwoju duchowego wybrała dobra ziemskie i troskę o potrzeby ciała oraz intelektu. Epizod ten wymownie ilustruje dostrzeżony już przez filozofów religii problem pogoni za idealnym życiem ziemskim i jako jego konsekwencję odchodzenie od tego, czego wymaga od wierzących Chrystus[39].

Taki Chrystus, jakim widzi Go śniący Łoskutow, jest kontynuacją wiecznie cierpiącego i współczującego cierpiącym „rosyjskiego Chrystusa" Tiutczewa i Dostojewskiego[40]. Chrystus z *Piramidy* jak gdyby utracił swoją moc i wszechwiedzę, gdyż wcześniej „już do końca rozdał siebie ludziom". W profetyczno-onirycznej wizji Matwieja Łoskutowa także Leonow wykreował Chrystusa samotnego, porzuconego przez ludzi, którzy „skazili zarówno swoją boską istotę, jak i podarowaną przez Zbawiciela naukę" (2, s. 5). Duchowny z *Piramidy* przypuszcza, iż Jego tragiczny i „straszny" wizerunek zniknie nawet z muzeów, ustąpi miejsca nowym, wesołym bogom, przypominającym bogów mitologicznych. Te obawy jednego z nielicznych obrońców wiary w ZSRR korespondują z inną myślą przewodnią analizowanego utworu, a mianowicie z przypuszczeniem, iż zmęczony, wiecznie przez ludzi poniżany i zabijany Chrystus oddał na pewien czas świat, czy może tylko Rosję, we władanie Antychrysta, którego w powieści uosabiają i Szatanicki, i Stalin, i w ogóle władza totalitarna w różnych okresach i miejscach jej funkcjonowania.

---

[39] R. Guardini, *Wolność – łaska – los. Rozważania o sensie istnienia*, przeł. W. Bonowicz, Kraków 1995, s. 287.

[40] Zob. np.: O. Фон Шульц, *Русский Христос*, в: *Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков*, вып. 2, Петрозаводск 1998, с. 31.

Inni bohaterowie zastanawiają się, czy świat może istnieć bez Chrystusa, dochodząc do wniosku, iż przykład Rosji Radzieckiej jako kraju bez Boga dowodzi, że jednak nie, gdyż bez Zbawiciela ów świat będzie zmierzał ku samozagładzie (3, s. 25). W kontekście rozważań tego typu Rosja jawi się jako kraj „ukarany spełnieniem pragnień", a więc „wyzwoleniem spod władzy Boga" (1, s. 32) i jednocześnie skazany na mesjanizm, plagę totalitaryzmu, prześladowań, głodu i wojny, tak aby inne narody wyciągnęły z jej doświadczeń wnioski. Treść pseudo-apokalipsy sugeruje jednak, iż świat owych wniosków nie wyciągnął, czy też że rozwój poszedł w innym, też niewłaściwym kierunku.

Wszystkie motywy apokaliptyczne – nadbudowane nad akcją prezentującą rzeczywistość radziecką – w *Piramidzie* wnoszą w sensie logiczno-aksjologicznym w interpretację współczesności ponaddziejową skalę i przekazują we współczesnym języku ostrzeżenie współbrzmiące z paranetycznym. Porządkującą tajemnicę życia autor widzi w syntezie światopoglądu naukowego z metafizyką, przyszłość ludzkości dostrzega w równomiernym rozwoju intelektu i wyższej etyczności. Postuluje też konieczność pogodzenia głębszej religii z subtelniejszą, ostrożniejszą i wciąż doskonaloną nauką[41].

[41] Rozwinięcie stawianych tez zobacz w: W. Supa, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006, ss. 342.

Elżbieta Dutka
(Katowice)

„INNEGO KOŃCA ŚWIATA NIE BĘDZIE" – O APOKALIPSIE W OPOWIADANIU *PRÓBA GENERALNA* OLGI TOKARCZUK

Czym jest apokalipsa? Anna Świderkówna w książce pod tytułem *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, odpowiadając na to pytanie, zwraca uwagę na pochodzenie tego słowa[1], ale także na jego funkcjonowanie w księgach Starego i Nowego Testamentu oraz w języku potocznym:

> Słowo to wieje dla nas grozą, wiąże się z wyobrażeniem jakiejś katastrofy czy zgoła kataklizmu. Gdy coś takiego się dzieje, mówimy wtedy nieraz: to prawdziwa apokalipsa![2]

W powszechnym przekonaniu apokalipsa jest równoznaczna z tragedią, z przeżyciem ekstremalnym, dotknięciem śmierci. Zapominamy zazwyczaj nie tylko o tym, że apokalipsa jest objawieniem tajemnicy, ale także o fakcie, że w Biblii to odsłonięcie nieznanego jest wydarzeniem radosnym:

> Apokalipsa to wezwanie nie do rozpaczy, ale, wręcz przeciwnie, do niezłomnej nadziei. Sens właściwy pism należących do tego gatunku literackiego można by streścić słowami: „nabierzcie ducha i podnieście głowy", bo Bóg na pewno zwycięży![3]

Rozdźwięk pomiędzy potocznym rozumieniem a znaczeniem religijnym nie jest przypadkowy – lecz w pewien sposób wiąże się z tym, że kontrast okazuje się figurą charakterystyczną i wspólną dla różnych dzieł apokaliptycznych. Wyobrażenia końca świata i sądu ostatecznego wywołują: rozpacz, ale i radość; ukazują koniec i początek; śmierć i narodziny; potępionych i zbawionych; niebo i piekło. Apokalipsa zazwyczaj bywa przedstawiana przy pomocy zdecydowanych, kontrastowych barw: czerni, czerwieni i bieli. Tu nie ma miejsca na półcienie, półtony i letniość. W przeciwieństwach, w ostrych i wyraźnych kolorach wyraża się ostateczność zapowiadanych, bądź opisywanych wydarzeń, ekstremalność towarzyszących im przeżyć.

Apokalipsa świętego Jana należy niewątpliwie do najbardziej tajemniczych ksiąg biblijnych, ale zarazem jest to jeden z tych fragmentów Pisma Świętego, który nieustannie intryguje, pobudza ciekawość. Biblista – Donatien Mollat – nazwał lekturę Apokalipsy „prawdziwie ryzykowną przygodą":

---

[1] „Po grecku *apokalypsis* oznacza >objawienie<, a mówiąc dokładniej >odsłonięcie<, odsłonięcie jakiejś ukrytej tajemnicy." A. Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy,* Warszawa 1996, s. 185; A.Godek, *Apokalipsa,* Warszawa 1990; M. Szamot, *Apokalipsa czytana dzisiaj,* Kraków 2000; Zob. także: W. Harrington, *Klucz do Biblii,* przedm. R. de Vaux, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1995, s. 513–527.

[2] A. Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy,* dz. cyt., s. 186.

[3] Tamże, s. 186. Zob. także: E. Ehrlich, *Apokalipsa. Księga pocieszenia,* Poznań 1996.

> [...] obrazy dla mentalności zachodniej dziwne i czasem niespójne, jakieś tajemnicze aluzje, przerażające perspektywy zawarte na kartach Apokalipsy mogą skłonić niektórych czytelników do odłożenia tej księgi jako nieinteresującej, i takiej, z którą nie wiadomo, co począć. Zresztą, ilu chrześcijan zna tak naprawdę Apokalipsę? Inni wyczuwają wprawdzie jej głębie i budzi ona w nich wielką ciekawość, ale ciekawość ta zatrzymuje się niekiedy na progu dzieła jak gdyby przed drzwiami, na których napisano wstęp wzbroniony. Ludzie ci zadowalają się obejrzeniem z zewnątrz obrazów, traktując je jako wyraz fantastycznego i nierealnego świata, i to wszystko.[4]

Jednakże, równocześnie – jak zauważa ten joannolog (specjalista od „Pism Janowych"), Apokalipsa jest księgą, której poświęcono najwięcej komentarzy: „komentarzy pisanych, ale także wykutych w kamieniu, wymalowanych na płótnie czy wyobrażonych w tkaninie"[5]. Motywy i obrazowanie apokaliptyczne nie dziwią w tekstach odnoszących się do tragicznych wydarzeń historycznych, w utworach katastrofistów czy poetów „spełnionej apokalipsy", w dziełach ukazujących wielkie dramaty ludzkości i jednostek. Zaskakujące bądź nawet „niestosowne" natomiast mogą wydawać się odwołania do księgi świętego Jana w literaturze związanej z codziennością, z „dniem powszednim". Takim utworem, w odniesieniu do którego mówienie o Apokalipsie może dziwić, jest opowiadanie Olgi Tokarczuk zatytułowane *Próba generalna*[6], zamieszczone w tomie tej autorki – w *Grze na wielu bębenkach*. Interpretacja tego utworu w kontekście biblijnej Apokalipsy wymaga wyjaśnień i uzasadnień.

Twórczość Olgi Tokarczuk wywołuje różne, często wręcz sprzeczne opinie. Z jednej strony, można mówić o niezwykłej popularności tej pisarki. Książki Olgi Tokarczuk są nominowane i nagradzane w wielu konkursach i plebiscytach, o ich poczytności świadczą nakłady oraz liczne wznowienia. Olga Tokarczuk niewątpliwie posiada grono wiernych czytelników, którzy z niecierpliwością oczekują na każdą jej nową książkę. Z drugiej strony, twórczość tej pisarki wywołuje spory i polemiki wśród badaczy i krytyków. Najczęściej w tych wypowiedziach książki autorki *E.E.* są zaliczane do tak zwanej „prozy środka". Określenie to – według Dariusza Nowackiego – obejmuje:

> teksty poprawnie napisane, wyróżniające się atrakcyjną tematyką, mogące zainteresować szersze kręgi czytelnicze, a przy tym są to narracje od początku do końca konwencjonalne, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą, słowem – szlachetne i w swojej klasie zupełnie niezłe czytadła[7].

Także zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego twórczość Olgi Tokarczuk należy sytuować w takim kontekście, krytyk uznał nawet Prawiek i inne czasy za powieść, która „praktycznie w pojedynkę ustanowiła wzorzec >literatury środka<"[8]. Spory o wartość pisarstwa Olgi Tokarczuk świadczą o tym, że jest to twórczość, którą niełatwo zaklasyfikować, podobnie jak niełatwo odpowiedzieć na pytania o przyczyny jej popularności. Sprzyjanie czytelniczym gustom, atrakcyjność tematyki, konwencjonalność, a także współbrzmienie z literaturoznawczymi tendencjami, aktualnymi sporami i problemami, które pozwala na zastosowa-

---

[4] D. Mollat, *Apokalipsa dzisiaj*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992, s. 15.

[5] Tamże, s. 16.

[6] O. Tokarczuk, *Próba generalna*, w: *Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań*, Wałbrzych 2001, s. 297–318. W dalszej części pracy cytaty z opowiadania lokalizować będę bezpośrednio w tekście głównym, używając skrótu Pg.

[7] D. Nowacki, *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*, „Fraza" 1996, nr 11-12, s. 126.

[8] K. Uniłowski, *Cała prawda o „prozie środka" (1)*, „Fa-art" 2002, nr 3, s. 15.

nie „ulubionych procedur interpretacyjnych” i „przywoływanie rozległych kontekstów”[9] stanowią chyba tylko częściowo odpowiedź na powyższe pytanie. Zadania tego nie ułatwia, a wręcz je komplikuje, Gra na wielu bębenkach – tom, który pod względem literackim można uznać za „nierówny”, ale który równocześnie ze względu na różnorodność, rozmaitość i bogactwo tematyczno-stylistyczne przykuwa uwagę[10]. Pisarstwo Olgi Tokarczuk zapewne jeszcze długo będzie przedmiotem sporów wśród krytyków, jednak już dziś można powiedzieć, że posiada ważną pozycję na mapie najnowszej prozy polskiej. Przekonuje o tym fakt, że nazwisko Olgi Tokarczuk odnaleźć można w najważniejszych (wciąż jeszcze nielicznych) syntezach literatury polskiej schyłku XX i początku XXI wieku[11].

Zamieszczone w najnowszym zbiorze wałbrzyskiej pisarki opowiadanie pod tytułem *Próba generalna* wydaje się odległe od tradycyjnych wyobrażeń związanych z apokalipsą. Utwór ten nie jest opowieścią „o kimś, kto otrzymał objawienie”[12], nie zawiera proroctw, symbolicznych wizji. W utworze nie została przedstawiona kosmiczna katastrofa, przed czytelnikami nie są roztaczane obrazy zagłady Ziemi i jej mieszkańców. Pomimo tego *Próba generalna* może być uznana za współczesną apokalipsę. Przemawia za tym nie tylko obecność najbardziej charakterystycznych motywów apokaliptycznych: obrazu końca świata i sądu ostatecznego, ale także liczne i zaskakujące kontrasty oraz symboliczność tego tekstu. W studium – poprzez analizę niektórych par przeciwieństw, opozycji, a także wybranych symboli – spróbuję odpowiedzieć na pytania: co jest apokalipsą w opowiadaniu Olgi Tokarczuk, jak w świetle tego utworu wygląda apokalipsa naszych czasów?

1. Zasłonięte okna

Próba generalna w przeciwieństwie do tradycyjnych utworów apokaliptycznych posiada raczej kameralny charakter. Przestrzeń przedstawiona została tu zawężona do obszaru jednego mieszkania w przeciętnym bloku, czas obejmuje zaledwie kilkanaście godzin. Grono bohaterów tworzą dwie osoby – małżeństwo, na drugim planie pojawia się para sąsiadów, zupełnie w tle jest (w opowiadaniu zaledwie wspominana) córka głównych po-

---

[9] Tamże, s. 14.

[10] Charakterystyczna dla tonu wypowiedzi na temat *Gry na wielu bębenkach* jest recenzja R. Ostaszewskiego, w której krytyk napisał: „Przyznam, że po lekturze nowego tomu opowiadań O. Tokarczuk jestem >rozdwojony w sobie<. [...] Z jednej strony, chciałbym dołączyć do chóru – całkiem sporego – tych, którzy wychwalają *Grę na wielu bębenkach.* Bo przecież proza Tokarczuk z książki na książkę jest coraz lepsza; widać, że autorka nie spoczęła na laurach, wciąż szuka nowych rozwiązań, poszerza krąg tematów wprowadzanych do tekstów, ulepsza warsztat. Z drugiej jednak strony, nie mogę pozbyć się wrażenia, że te opowiadania to po prostu solidna proza i nic więcej.” R. Ostaszewski, *Więcej mięsa,* „Fa-art.” 2002, nr 1, s. 68. Zob. też: J. Klejnocki, *Na pewno jest szczęście,* „Gazeta Wyborcza” (z 1 lutego 2002 r.), s. 14; K. Maliszewski, *Bębnienie na pobudkę,* „Res Publica Nowa” 2002, nr 4, s. 105–107; M. Witkowski, *Przy pałeczkach Olga Tokarczuk,* „Nowe Książki” 2002, nr 2, s. 16–17.

[11] Zob. m.in.: S. Burkot, *Literatura polska w latach 1986–1995,* Kraków 1997; P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996,* Kraków 1997; P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji,* Kraków 1999; R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej,* Poznań 1997; J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę notatki o prozie współczesnej,* Kraków 1997; J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996),* Warszawa 1996; J. Tomkowski, *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996,* Warszawa 1998.

[12] A. Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 186. Por.: „Apokalipsa jest objawieniem lub szeregiem objawień, udzielonych widzącemu przez Boga czy też anioła działającego w Jego imieniu. Objawienie traktuje niemal zawsze o rozwoju dziejowym, kulminującym w końcu tego świata i wskazującym na tajemnice przyszłości. Jako forma literacka apokaliptyka wiąże się ściśle z pismami profetycznymi – jest w istocie rzeczy dzieckiem proroctwa.” W. Harrington, *Klucz do Biblii,* dz. cyt., s. 513.

staci. Mimo że w utworze zdecydowanie przeważa skala „mikro", to jednak tekst ten posiada wymiar eschatologiczny. Został on zasygnalizowany już w pierwszym zdaniu:

> Ostatnim komunikatem, jaki usłyszeli z radia, było, żeby szczelnie zasłonić okna.[Pg., s. 297]

Próbę generalną nie tylko otwiera przymiotnik „ostatni", po którym spodziewamy się końca czegoś, ale także niezwykle znacząca jest czynność, do której bohaterowie zostali wezwani. Szczelnie zasłonięte okna symbolizują odcięcie od reszty świata. Bohaterowie nie mają żadnego kontaktu z otoczeniem: nie działa radio i telewizja, telefony pozostają głuche, nie ukazują się gazety. Odizolowane mieszkanie staje się sceną, na której rozgrywa się specyficzna apokalipsa. Przyczyną zamknięcia kobiety i mężczyzny w ich własnym domu jest nie do końca sprecyzowana w opowiadaniu katastrofa. Bohaterowie nie wiedzą, czy był to skutek użycia jakiejś broni, czy awarii podobnej do tej, która wydarzyła się w Czarnobylu. Te szczegóły okazują się jednak nieistotne, gdyż (jak mówi mężczyzna):

> [...] przecież wszystko jest jasne. Stało się. Ktoś w końcu nie wytrzymał. Proszę państwa, to jest koniec świata. [Pg., s. 302]

Obraz końca świata w opowiadaniu Olgi Tokarczuk jest zaskakujący. W porównaniu z Apokalipsą wydaje się zbyt zwyczajny i pozbawiony wzniosłości. Choć dnia gniewu bożego nie zapowiadają tu trąby siedmiu aniołów, to jednak początkowo wydarzenia toczą się zgodnie z biblijnym scenariuszem. Bohaterowie zastanawiają się, czy nie przeoczyli zapowiedzi apokalipsy, czują się nieprzygotowani na to wydarzenie [Pg., s. 304]. Zdziwienie i zaskoczenie nadejściem dnia, o którym „nikt nie wie, ani aniołowie w niebie, ani Syn, tylko Ojciec"[13], zapowiadane było przez apokalipsy synoptyczne w licznych wezwaniach do czujności[14]. Początkowy przebieg wydarzeń (zbrązowiało niebo, zapadły ciemności, wybuchła histeria i panika) wygląda na realizację biblijnych zapowiedzi:

> W owe dni po tym ucisku słońce się zaćmi i księżyc nie da swego blasku.[15]

Dzień końca świata w opowiadaniu przypomina jednak zwykłe i szare dni:

> Gdyby nie zasłonięte okna, pomyślał, byłoby tak samo jak zawsze. Nie, czegoś jednak brakowało, coś było nie tak. Poruszył się niespokojnie. Ciemniej, światło stojącej lampy nie przebijało się do końca przez zmrok. Czy to o to chodzi? Śmierć skalarów? Głosy w telefonie? I nagle przez moment, przez sekundę ogarnęła go groza. Krótkie, jaskrawe ukłucie, jak atak serca. Spojrzał na wykres akcji. Spadały. Czuł, że się zsuwa, razem z akcjami, ze wszystkim. Ona kaszlnęła. Wtedy zdał sobie sprawę z ulgą, że chodzi o telewizor, że jest wyłączony. To dlatego. To właśnie jest nie tak. Telewizor. Zerwał się z fotela i włączył go. Na ekranie śnieżyło. Nic nie było. Przełączał pilotem kanały. Wszędzie to samo. Tylko ściszył fonię, żeby nie szumiało i powoli uspokajał się. [Pg., s. 302–303]

Koniec świata jest równoznaczny z izolacją bohaterów. Tragedią okazuje się jednak nie brak wiadomości i kontaktu z otoczeniem. Mężczyzna i kobieta zdają się także lekceważyć to, co dzieje się za zasłoniętymi kocami oknami, natomiast przerażająca jest dla nich cisza. Z kolorowego ekranu nie sączą się już rady, co robić, co trzeba „mieć", by „być", migające obrazy nie wypełniają minut i godzin tego szczególnego dnia, rytuał oglądania programu telewizyjnego nie zwalnia już z obowiązku rozmowy. W takiej

---

[13] Mk 13, 32. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu,* w przekładzie z języków oryginalnych oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1980, s. 1174.
[14] Mt 24, 42–44; Mt 25, 13; Mk 13, 33–37. tamże, s. 1151, 1152, 1174.
[15] Mk 13, 24. tamże, s. 1173.

sytuacji trudno uciec przed samym sobą. Dla kobiety i mężczyzny nadszedł koniec świata, gdyż został zachwiany porządek ich dni, zabrakło rytmu, któremu się dotąd poddawali. Zachwiane zostało poczucie bezpieczeństwa płynące z przewidywalności zdarzeń zrutynizowanego, codziennego życia. O takiej sytuacji pisze Zygmunt Bauman:

> Odwrotnością ontologicznego bezpieczeństwa jest *niepokój egzystencjalny*, który spływa na ludzi na co dzień ufnych lub po prostu beztroskich w owych stosunkowo rzadkich, ale dramatycznych chwilach, gdy okazuje się, że zdolność codziennej rutyny do samoodtwarzania się i powtarzanie ma swe nieprzekraczalne granice czasowe. Powiedziałbym, że najbardziej doniosłym wśród wielu osiągnięć codziennej rutyny jest zredukowanie takich chwil do minimum – a to przez przykrojenie zadań życiowych do rozmiarów ludzkiej samowystarczalności. Dopóki nic rutyny nie zakłóca i nie przeszkadza jej toczyć się własnym utartym trybem, dopóty mało ma człowiek okazji po temu, by zastanawiać się nad przyczyną i celem istnienia; może on, mówiąc po prostu, granic owej osobistej czy zbiorowej samowystarczalności nie dostrzegać.[16]

Zamknięcie na świat (które obrazują zasłonięte okna, nieczynny telewizor, telefon) jest równocześnie otwarciem wymiaru, który dotąd był niedostępny, gdyż zagłuszały go codzienne odgłosy. Nowa sytuacja wzbudza niepokój, mężczyzna próbuje oswoić lęk, włączając (mimo wszystko) telewizor: „Panika rozpływała się w srebrnym migotaniu". [Pg.,s. 303].

Włączony telewizor jest wyzwaniem, nadzieją, że może lada chwila powróci dawny porządek, będzie można ponownie zanurzyć się w telewizyjną rzeczywistość, która dotąd była dla bohaterów bardziej realna od otaczającego świata. Motyw telewizora powraca w tym utworze wielokrotnie – jest on esencją przytłaczającej codzienności. Rola tego przedmiotu w życiu bohaterów uzmysławia prawdziwe rozmiary apokalipsy. Telewizor stoi pomiędzy mężem i żoną, uniemożliwiając im nie tylko komunikację, ale także koncentrację na tym, co naprawdę istotne. Ten element wyposażenia mieszkania na tyle osłabił więzi między domownikami, że bohaterowie nawet mówiąc do siebie, zwracają się do telewizora, bądź innych przedmiotów:

> Trzeba będzie w końcu wyjść, choćby do sklepu – **powiedziała do śnieżącego telewizora**, nie poruszając się. [Pg., s. 303]
> – Nic nie widać – **powiedziała do szyby**, a on skorzystał z okazji i zabrał jej z talerzyka kilka kawałków ogórka. [Pg., s. 304 – podkreślenia E.D.]

Wiecznie włączony telewizor tworzył pozory cudzej obecności, był namiastką „prawdziwego" życia, w gruncie rzeczy jednak tylko pogłębiał samotność bohaterów. Mąż i żona nie potrafią ze sobą rozmawiać. Dialogi w tym opowiadaniu są tylko pozorne, gdyż ukazują wzajemne niezrozumienie. Bohaterowie są zamknięci nie tylko w mieszkaniu, ale także są zamknięci na siebie. Nawet ekstremalna sytuacja, w jakiej się znaleźli, nie jest w stanie ich zjednoczyć.

2. Zamknięte drzwi

Robert Ostaszewski w recenzji zbioru pod tytułem Gra na wielu bębenkach zauważył:

> W tekstach z nowego tomu Tokarczuk zdecydowanie więcej uwagi poświęca relacjom zachodzącym między ludźmi, ludźmi mocno osadzonymi w naszym tu i teraz. Chociaż czasami, jakby nie była do końca przekonana o atrakcyjności fabuły, skupionej na ukazywaniu psychologicznej gry, stara się trochę na siłę uatrakcyjnić akcję, wprowadzając zbędne właściwie chwyty. Tak jest w opowiadaniu *Próba generalna*, w którym najistotniejszy jest opis relacji dwojga starszych mał-

[16] Z. Bauman, *Ponowoczesne losy religii*, w: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 285–286.

żonków. Tokarczuk zupełnie niepotrzebnie dodaje jednak fantastyczny element, stanowiący ramę dla całej sytuacji: akcja opowiadania rozgrywa się w momencie bliżej nieokreślonego zagrożenia, jakiejś katastrofy, spowodowanej być może wybuchem nuklearnym.[17]

O ile raczej trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że w Próbie generalnej na plan pierwszy wysuwają się relacje zachodzące między ludźmi, o tyle polemizować by można ze zdaniem krytyka, że apokaliptyczna rama dla całej sytuacji jest niepotrzebna. Przywoływanie wyobrażeń związanych z końcem świata i sądem ostatecznym wydaje się bowiem w tym przypadku uzasadnione nie tylko jako chwyt uatrakcyjniający fabułę.

W opowiadaniu niewątpliwie pobrzmiewa pytanie o możliwość dialogu pomiędzy osobami, które ze względu na łączące je więzi, powinny być sobie bliskie. Ekstremalna sytuacja podkreśla znaczenie tego pytania. Nadciągająca katastrofa jest swego rodzaju próbą dla związku. W tym momencie dopiero w jaskrawy sposób uwidacznia się fakt, że bohaterowie tego opowiadania, choć żyją wspólnie pod jednym dachem, to jednak nie żyją razem, lecz egzystują w zupełnie odmiennych, nie przystających do siebie światach. W opowiadaniu ten właśnie brak komunikacji pomiędzy mężem i żoną został przerysowany, przybiera bowiem formę wręcz groteskowych dialogów, które znajdują oparcie w fantastycznej i również przerysowanej sytuacji. Bohaterowie nieustannie „dogryzają" sobie, uprawiają słowne przepychanki, nie unikając przy tym licznych przezwisk i obelg. Są wyraźnie sobą znudzeni, idealnie przewidują reakcje partnera:

> Zadarła głowę do góry i zobaczył jej gardło [...]. Znał ten gest. Zaraz powie: „Ludzie nie rozśmieszajcie mnie".
> – Ludzie, nie rozśmieszajcie mnie – powiedziała. [Pg., s. 299]

Dialogi pokazują również, w jak skrajnie odmienny sposób bohaterowie odbierają otoczenie. Oceny i obserwacje małżonków (na przykład dotyczące sąsiadów) diametralnie się rozbiegają. Bohaterowie wiecznie mają do siebie pretensje, czynią sobie wyrzuty i nie szczędzą złośliwości. Wydawałoby się, że poczucie zagrożenia (mimo wszystko) powinno zbliżyć małżonków. Sytuacja ekstremalna – wyolbrzymiona do rozmiarów apokaliptycznych – jednak nie jednoczy, lecz jeszcze raz wyraźnie ukazuje, że drogi bohaterów już dawno się rozeszły. To już nawet nie kryzys, lecz obojętność. Uderzająca jest przy tym banalność, płytkość bądź wręcz głupota bijąca z rozmów bohaterów, która przez zderzenie z patosem apokaliptycznej wizji, nabiera wymiarów niemalże karykaturalnych. A jednak jest także coś, co ich łączy – to chwilowe emocje, resztki spontaniczności – oboje szlochają, gdy wspominają córkę. Mimo to, nawet w takim momencie, są osobno, rozdzielają ich: dosłownie – drzwi (za którymi chowa się mąż, by żona nie widziała jego łez) oraz niewidzialne przepaście złożone z nawarstwiających się nieporozumień. Opowiadanie kończy symboliczna scena:

> Stali teraz naprzeciwko siebie w korytarzu.
> – Może byś przyszedł do mnie dzisiaj spać? Byłoby jakoś bezpieczniej... – zapytała.
> – Chrapiesz.... Nie mógłbym usnąć.
> – Ruszyli do swoich pokojów, ale ona z ręką na klamce zatrzymała się jeszcze.
> – Czy myślisz, że Bobik będzie zbawiony? – zapytała.
> – Wariatka – powiedział cicho i oboje zamknęli za sobą drzwi. [Pg., s.318]

Gest zamknięcia drzwi oznacza odrzucenie możliwości dialogu, zamknięcie się na

[17] R. Ostaszewski, *Więcej mięsa,* dz. cyt., s. 69.

drugą osobę. Brak porozumienia i samotność za zamkniętymi drzwiami – oto budząca grozę katastrofa, o której (używając słów Anny Świderkówny) można powiedzieć: „to prawdziwa apokalipsa".

3. Sąd Ostateczny?

Małżonkowie, mimo że spędzili wspólnie tyle lat, jednak (jak się okazuje w obliczu nadciągającej katastrofy) nie potrafią otworzyć się na siebie, a także na innych ludzi. Chwilowy kaprys sprawia, że bohaterowie zapraszają do siebie parę sąsiadów. Choć mieszkali tuż obok siebie, dojeżdżali do pracy tym samym autobusem, to w ogóle się nie znają. Wciąż mijali się anonimowi i obcy. W parze sąsiadów bohaterowie rozpoznają jednak samych siebie – po ich wyjściu kobieta stwierdza:

> Byli tacy sami jak my, przestraszeni i nudni. [Pg., s. 316]

Przedstawione w opowiadaniu małżeństwo potrzebuje takiego lustra – innych ludzi, by uzmysłowić sobie własne słabości. Zwierciadłem odbijającym sytuację bohaterów staje się także średniowieczna malarska wizja końca świata – mąż, podczas wizyty sąsiadów, sięga po album z reprodukcją *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga:

> Zatrzymał się na jednej ze stron i pokazał im ją. Powiedział:
> – „Sąd Ostateczny" Memlinga. Ludzie wstają z grobów, Archanioł Gabriel z mieczem ognistym. Piekło, sylwetki ludzkie lecą w ogień. Niebo nad piekłem czerwone, sterczą czarne zgliszcza. [Pg., s. 314]

Dzieło niderlandzkiego malarza, uznawane za jedną z najbardziej fascynujących realizacji tematu apokalipsy w malarstwie, stanowi swego rodzaju podsumowanie średniowiecznych wyobrażeń końca świata. Znajdujący się w Gdańsku tryptyk ukazuje wizję zgodną z biblijną Apokalipsą. W centrum obrazu przedstawiony został Chrystus – Sędzia otoczony przez dwunastu apostołów, Matkę Boską i Jana Chrzciciela. Po Jego prawej stronie znajduje się Święty Piotr z kluczami oraz zbawieni, którzy otrzymują z rąk aniołów szaty i przez gotycki portal dostojnie wkraczają do raju. Ten fragment obrazu Memlinga wyraźnie nawiązuje do słów Apokalipsy:

> A jeden ze Starców odezwał się do mnie tymi słowami: Ci przyodziani w białe szaty kim są i skąd przybyli? I powiedziałem do niego: Panie, ty wiesz. I rzekł do mnie. To ci, którzy przychodzą z wielkiego ucisku i opłukali swe szaty i w krwi Baranka je wybielili.[18]

W opowiadaniu Olgi Tokarczuk uwaga została skoncentrowana na lewej części tryptyku, tej przedstawiającej piekło, które, pozbawione jakiegokolwiek porządku architektonicznego, przypomina skalistą przepaść. Michał Walicki pisze, że w tej części obrazu można dostrzec:

> [...] lawinę skłębionych ciał o rozpaczliwie otwartych ustach, niezdolnych jednak wydać krzyku, spadających w otchłań z wyroku straszliwego fatum. Czeluście piekieł upodobnione tu zostały do ognistej powietrznej trąby złożonej z płomieni i siarki, której wir wsysa szeregi potępionych, gdy tylko szala wagi zadecyduje o ich przeznaczeniu. Podczas, gdy po prawicy Archanioła orszak wybranych kroczy w niezakłóconym spokoju, po lewicy szaleją piekielne wyziewy, porywające skazanych jak garść zaschniętych, spalających się liści wciąganych w ogień, drastyczne, spazmatyczne napięcie ruchowe tej grupy uprowadzanej w otchłań przeciwstawia się uroczystym charakterom grupy sprawiedliwych.[19]

[18] Ap 7, 13–14. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu,* dz. cyt. , s. 1403.

[19] M. Walicki, *Hans Memling. Sąd Ostateczny,* niedokończony rękopis opracował i uzupełnił J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 38.

W obrazie potępionych uderza ich anonimowość i nagość. Postacie tworzą „lawinę skłębionych ciał" bezradnie spadających w dół. To właśnie ta część obrazu mistrza zdaje się najbardziej odpowiadać sytuacji przedstawionej w utworze Olgi Tokarczuk. Bohaterowie opowiadania są bezimienni, nijacy. Ekstremalna sytuacja obnażyła ich małość, ukazała obcość (brak kontaktu pomiędzy małżonkami, pomiędzy sąsiadami), a nawet wzajemną wrogość. Bohaterowie opowiadania Olgi Tokarczuk są symbolicznie „obnażeni" – nic nie przysłania ich wad i małości, podobnie jak postacie z gdańskiego tryptyku, zostali wezwani na sąd nadzy. W tym momencie niczego nie można ukryć, nic nie zasłania ich słabości. Obraz Memlinga ukazuje obok nagich postaci – potępionych – także zbawionych, którzy są ubierani w szaty na schodach raju – to symboliczny powrót do stanu pierwotnej szczęśliwości, która została utracona przez grzech. W opowiadaniu bohaterowie do końca pozostają nadzy.

Trzecioosobowa narracja, ukazuje kobietę i mężczyznę jakby z boku, okiem obserwatora. Narrator przede wszystkim jest reporterem, relacjonuje, informuje, opisuje, unikając przy tym emocji, czy formułowania wprost opinii. A jednak groteskowość opisywanych sytuacji, karykaturalność postaci, banalność dialogów sprawia, że opowiadanie jest swego rodzaju sądem – sądem nad współczesnością. Religijnej wizji Sądu Ostatecznego, przedstawionej na tryptyku Hansa Memlinga, przeciwstawiony został „ludzki i świecki" obraz końca świata i sądu ukazany w *Próbie generalnej*:

– Ja się nie boję diabłów i duchów. Ja się mogę bać tylko człowieka – zareagował sąsiad dziarsko – Ktoś to musiał przecież spowodować, podjąć jakąś decyzję. [Pg., s. 314]

Największym zagrożeniem dla świata i człowieka okazuje się sam człowiek. Z jednej strony posiada on moc zniszczenia, z drugiej jest bezradny i bezsilny wobec rzeczywistości, w której:

– Czasem dzieją się rzeczy, na które człowiek nie ma wpływu. Właściwie bardzo często. Człowiek nic nie wie, nic nie rozumie, nie może sobie nic zaplanować, bo i tak wszystko się dzieje, jak się ma dziać. Człowiek nie rozumie siebie samego, bo rządzą nim jakieś emocje, instynkty... [Pg., s. 315]

Wizja Memlinga oddaje charakter średniowiecza – epoki, w której dominowała perspektywa religijna, a więc wówczas wątpliwości na temat życia i śmierci znajdowały odpowiedź w Bogu. Osoby zbawione na obrazie są odwrócone tyłem do życia ziemskiego, cała uwaga została skierowana na wieczność. W *Próbie generalnej* ukazany jest dramat świata, w którym człowiek ponownie uświadomił sobie własną niesamowystarczalność. Poczucie zagrożenia, wydarzenie, którego nie można racjonalnie wyjaśnić, wywołuje niepokój. Brakuje pewności, którą posiadali ludzie średniowiecza, brakuje silnego i stabilnego punktu oparcia – takiego, jakim dla epok wcześniejszych była religia. Zygmunt Bauman pisze, że z „wewnętrznych sprzeczności ponowoczesnego życia, ze specyficznie ponowoczesnej postaci, w jakiej objawia się dziś niewystarczalność ludzka i płonność marzenia o tym, by poddać los człowieka kontroli" rodzi się „specyficznie ponowoczesna forma religii" – fundamentalizm[20].

W groteskowym opowiadaniu groteskowy koniec świata rodzi jednak nie fundamentalizm, lecz jedynie karykaturalne formy zachowań religijnych. Znamienna jest tu postawa kobiety, która zgodnie z powiedzeniem „jak trwoga to do Boga" w sytuacji zagrożenia

[20] Z. Bauman, *Ponowoczesne losy religii,* dz. cyt., s. 314–315.

poszukuje kontaktu z Absolutem. W modlitwie „do kilimów" [Pg., s. 305, 306], przerywanej przekleństwami i złorzeczeniami, uwidacznia się pozorna i powierzchowna religijność. Znamienny jest fakt, że bohaterka przypomina sobie jedynie modlitwę *Aniele Boży, Stróżu mój*, którą zapewne poznała w dzieciństwie. Niedokładnie przywoływane słowa tej modlitwy nie układają się jednak w „rozmowę", lecz są infantylnym sposobem zagłuszania lęku. Człowieka współczesnego nie stać już na prawdziwy dialog ani z drugim człowiekiem, ani z Bogiem. Wraz z erozją wyobraźni religijnej utracona została „głębia" życia – zdolność do metafizycznego, duchowego doświadczania siebie i świata.

Świat przedstawiony w Próbie generalnej jest zdeformowany. Mieszkanie staje się dla bohaterów czeluścią piekielną, w której brak uporządkowania, oddzielenia sfery sacrum od sfery profanum. Kontrastowe zestawienie tradycyjnych wizji apokalipsy (utrwalonych w Biblii i na obrazie Memlinga) z przedstawioną w opowiadaniu sytuacją wyostrza tragizm współczesności. Mimo braku patosu i wzniosłości jest to obraz przerażający. Tym bardziej, że „obnażeni" bohaterowie poprzez swoją zwyczajność wydają się niezwykle bliscy. Przedstawione realia (mieszkanie w bloku, którego centrum jest telewizor) zdają się bezpośrednio odnosić do rzeczywistości pozatekstowej, znanej z codzienności. Dramat bohaterów jest wyraźnie naszym dramatem, a ich lęki są naszymi lękami. Ta apokalipsa nie dotyczy jakiejś bliżej nieokreślonej przyszłości, lecz odnosi się bezpośrednio do teraźniejszości. Przygnębiającego wrażenia nie jest w stanie zrównoważyć nawet gorzki, ironiczny humor, który wynika przede wszystkim z dialogów opartych na nieporozumieniach i złośliwościach. Kontrast pomiędzy tragizmem sytuacji, bezradnością bohaterów a śmiesznością ich zachowań i rozmów sprawia, że obraz świata przedstawionego w opowiadaniu jest zdeformowany, groteskowy i przede wszystkim tragiczny.

4. Koniec świata?

Apokalipsa koncentruje uwagę na rzeczach ostatecznych, wywołuje pytania o koniec świata, schyłek dziejów i kres życia, jej nieodzownym motywem jest śmierć. Dzieło Memlinga jest przede wszystkim wierną malarską transpozycją biblijnej wizji, ale ukazuje również średniowieczne obsesyjne myślenie o śmierci, pogardę dla spraw ziemskich i wiarę w życie wieczne. Artystyczna wizja ludzi wstających z grobów, skazanych na potępienie, bądź powołanych do wiecznej szczęśliwości czyni olbrzymie wrażenie na bohaterach opowiadania Olgi Tokarczuk: żona reaguje nerwowo, wykrzykując na męża – „Dlaczego nam to pokazujesz? Odbiło ci?" [Pg., s. 314], natomiast sąsiadka jest wręcz porażona – „[...] zahipnotyzowanym, przestraszonym wzrokiem wpatrywała się w reprodukcję [...]" [Pg., s. 315]. Gdański tryptyk wraz z sytuacją przedstawioną w Próbie generalnej wprowadza w pole widzenia śmierć – sprawia, że bohaterowie, chcąc nie chcąc, zaczynają o niej myśleć. Dotąd wydawała się nieobecna, niewidoczna. Teraz wszystko zdaje się o niej przypominać. Pojawiają się wątpliwości: czy będzie jakieś „potem", czy to może jest „ostatnia kawa w życiu"?

Symptomy śmierci wokół stają się coraz wyraźniejsze. Jednakże nawet ta sytuacja graniczna w opowiadaniu jest ukazana groteskowo (poprzez zestawienie śmierci człowieka ze śniętymi rybkami w akwarium i uśpionym psem). Śmierć zostaje w ten sposób pomniejszona, zbanalizowana, jednakże nie oznacza to jej wyeliminowania. Wciąż przeraża, tym bardziej, że bohaterowie nie znajdują już religijnej pociechy a jeszcze dodatkowo obserwowane przez nich śmierci zwierząt zbliżają ich do do-

świadczenia nicości[21]. Joanna Tokarska-Bakir zauważa, że „Dzisiejsza kultura boi się śmierci jak diabeł święconej wody i pokrywa ten strach arogancją i szyderstwem"[22]. Odsuwanie i infantylizowanie myślenia o śmierci łączy się z brakiem refleksji wywoływanej przez to zagadnienie, które (jak pisze Ireneusz Ziemiński):

> Rodzi [...] zasadnicze pytanie, czy ludzkie życie jako skończone może posiadać jakikolwiek sens, a jeżeli tak, to gdzie należy go upatrywać. Czy ma nim być „zapomnienie swego losu", ucieczka w „nieprzytomność bytu", czy może raczej heroiczne trwanie pomimo dramatycznej świadomości śmierci jako ostatecznej zagłady ludzkiego istnienia? Czy śmierć jest rzeczywiście ostatecznym unicestwieniem człowieka, czy też, przeciwnie, stanowi jedynie mroczny tunel, za którym otwiera się dopiero prawdziwe życie? Innymi słowy, czy śmierć jest ostatecznym absurdem czy prawdziwym i najwyższym (by nie powiedzieć – jedynym) sensem życia?[23]

Natomiast Paweł Lisicki akcentuje fakt, że paradoksalnie w czasach współczesnych „śmierć umarła" – stała się nieobecna w życiu, a przecież na przykład jej wyjaśnianiu i zrozumieniu poświęcone były w dużej części rozważania Heideggera czy Jaspersa. Przyczyną usunięcia śmierci jest zwycięstwo „ja":

> [...] odrzucenie wszystkiego, co zagrażałoby życiu, rozumianemu nie jako możliwość zbawienia i czynienia dobrze, ale jako przetrwanie, jako intensywne nagromadzenie doświadczeń. Jest to zwycięstwo miłości własnej i pychy człowieka, które pokonały jedyny przyczółek, skąd mogła do nas docierać wieczność: śmierć. [...] zyskując pełnię wolności i autonomii, zostaliśmy wepchnięci w doczesność. Zostaliśmy przygnieceni rzeczami, które utraciły już dla nas podwójność. Przestały kierować ku wieczności i stały się jedynie częściami naszego jednowymiarowego świata. Dlatego zwycięstwo „ja" było zwycięstwem pyrrusowym i pozornym: jak mogłoby być inaczej, skoro samo „ja" jest czymś pozornym, czymś, co przeszkadza nam w dotarciu do Prawdy, niezrelatywizowanej, absolutnej i jedynej? Za wykluczenie śmierci trzeba zapłacić lekkością życia.[24]

Świat przedstawiony w opowiadaniu jest chaotyczny. Rzeczy ostateczne są bagatelizowane, stawiane na równi z nieczynnym telewizorem. Wobec tego trudno scharakteryzować bohaterów, gdyż cechuje ich przede wszystkim brak tożsamości. Postacie z opowiadania Olgi Tokarczuk pozbawione są osobowości, nawet nie starają się świadomie przeżywać swoją egzystencję. To bierne, poddane wydarzeniom dzieci epoki szybkiego sukcesu i lekkiej, łatwej rozrywki, w której nie ma miejsca na problemy i wątpliwości. To osoby, które nie tylko nie są w stanie odpowiedzieć na pytanie: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?", ale które nawet nie słyszą tego pytania[25].

5. „Próba generalna"?

Opowiadanie jest statyczne. Właściwie nie dzieje się nic. W zakończeniu bohaterowie przez szparę w oknie obserwują ludzi, którzy (mimo zakazów) zaczynają wychodzić na ulicę:

---

[21] „[...] wydaje się, że śmierć zwierzęcia jeszcze bardziej zbliża nas do doświadczenia nicości aniżeli zgon człowieka: przy tym ostatnim przecież z reguły towarzyszy nam przekonanie o jego przyszłym życiu, a nawet zmartwychwstaniu." W. Stróżewski, *O przygodności człowieka,* w: *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka,* Kraków 2002, s. 90.

[22] J. Tokarska-Bakir, *Śmierć pozbawiona głosu,* „Kontrapunkt" Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego" 2000, nr 8/9, s. 9.

[23] I. Ziemiński, *Śmierć Jezusa z Nazaretu,* „Znak" 1994, nr 7, s. 83.

[24] P. Lisicki, *O śmierci, która umarła,* „Znak" 1994, nr 7, s. 104–105.

[25] Opowiadanie może być odczytane wręcz jako ilustracja tez o niebezpieczeństwach płynących ze strony kultury masowej zawartych w książce M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś,* Warszawa 1996.

– Mówiłam ci, że ludzie nie będą siedzieć w domu, że zaczną wychodzić. To nieludzkie tak pozwolić się zamknąć. Lepiej umrzeć od razu. [...]
– Pomyślałaś o tym, że to już zawsze tak będzie? [Pg., s. 318]

Słowa mężczyzny przywodzą na myśl *Piosenkę o końcu świata* Czesława Miłosza:

A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zaskoczeni,
A którzy czekali znaków archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już
[...]
Innego końca świata nie będzie,
Innego końca świata nie będzie.[26]

Dodatkowo związki pomiędzy tymi dwoma tekstami wzmacnia jeszcze jeden wspólny motyw. W Piosence o końcu świata zdanie o tym, że „innego końca świata nie będzie", wypowiada siwy staruszek („który byłby prorokiem/ Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcia"), przewiązując pomidory. Zwykła czynność – przewiązywanie pomidorów – to codzienne „krzątactwo" (o którym pisze Jolanta Brach-Czaina[27]) z jednej strony odwraca uwagę od spraw ostatecznych, z drugiej strony najdotkliwiej udowadnia, że „innego końca świata nie będzie". W opowiadaniu Olgi Tokarczuk natomiast bohaterowie rozmawiając o pomidorach (które najprawdopodobniej nie nadają się do jedzenia), dochodzą do wniosku, że: „Wszystko jest inaczej niż powinno" [Pg., s. 315]. Dopiero naruszenie (wydawałoby się niezmiennego) porządku staje się dla bohaterów dowodem katastrofy – w codzienności dostrzegają zatem ślady kataklizmu. W opowiadaniu, podobnie jak w wierszu, na poziomie znaczeniowym można dostrzec ironiczny zabieg odwrócenia porządku apokalipsy: po zapowiedziach nie następuje opis końca świata i sądu ostatecznego. Życie powraca do normy. A jednak wiersz jest piosenką o końcu świata – końcu, który może być różnie rozumiany. Jan Błoński wysuwa z interpretacji tego utworu Miłosza wniosek „teologiczny czy eschatologiczny":

Oto świat kończy się naprawdę co chwila; dla każdego, który go opuszcza, który o nim głębiej pomyśli. Egzystencjalny i metafizyczny wymiar śmierci objawia się nie tylko historycznie, również wewnętrznie – i w najzwyklejszej codzienności...[28].

Aleksander Fiut proponuje jeszcze inną lekturę: „[...] koniec świata dokonuje się jakby bez przerwy, bowiem jest wciąż możliwy i stale obecny w sakralnym wymiarze ludzkiej egzystencji"[29]. Podobnie utwór Olgi Tokarczuk staje się opowiadaniem o końcu świata, który nie jest ostateczny, lecz okazuje się tylko groteskową „próbą generalną". Nasuwający skojarzenia z teatrem tytuł podważa grozę sytuacji, ale z drugiej strony ma także formę przestrogi. Próba generalna to przecież ostatnie przygotowania przed właściwym spektaklem. Przenikająca cały utwór groteska sprawia, że nabiera on cha-

[26] Cz. Miłosz, *Piosenka o końcu świata,* w: *Wiersze,* t. 1, Kraków 2001, s. 207–208.

[27] „Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalnych zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim."; „Krzątactwo należy do naczelnych kategorii, ujmujących obecność w świecie. Jest sposobem bycia w codzienności" – J. Brach-Czaina, *Krzątactwo,* w: *Szczeliny istnienia,* Warszawa 1992, s. 72, 97.

[28] J. Błoński, *Wzruszenie, dialog, mądrość,* „Tygodnik Powszechny" 1980, nr 41, s. 4.

[29] A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza,* Kraków 1998, s. 119.

rakteru dydaktycznego[30]: uświadamia rozmiary dramatu ponowoczesnego świata po to, by dać mu jeszcze jedną szansę. Sytuacja ekstremalna (obojętne, czy prawdziwa, czy fałszywa) ukazuje prawdę o ludziach. Bohaterowie sami dokonują sądu nad sobą, poprzez wzajemne oskarżenia, próby rozliczania przeszłości. W takim kontekście opowiadanie przedstawia jednak „koniec świata", ale nie w wymiarze kosmicznym, lecz egzystencjalnym. Dla bohaterów kończy się świat – ich mały światek z Bobikiem na kanapie i rybkami w akwarium. Tę apokalipsę symbolizują zamknięte drzwi, zasłonięte okna, pogrążone w ciemności mieszkanie. Apokalipsa w opowiadaniu Olgi Tokarczuk jest zwyczajna i banalna – to apokalipsa na miarę swoich czasów.

6. Apokalipsa czyli odsłonięcie

Świat przedstawiony w opowiadaniu Olgi Tokarczuk jest odpychający, jednakże w tym zdeformowanym obrazie odnaleźć można naszą rzeczywistość. Przerażająca jest nijakość ukazanych postaci, banalność ich rozmów. To postacie zagubione w świecie rozchwianych wartości, przeżywające „ponowoczesne zgryzoty"[31]. Bohaterowie dostrzegają wokół siebie stopniowo symptomy rozkładu, końca, które wywołują myśli o własnej śmiertelności. I choć nawet śmierć została tu ukazana groteskowo, to jednak autentyczne są lęk i bezradność. Ci sami bohaterowie nie dostrzegają równocześnie, że śmierć dotknęła ich życie w jeszcze jednym symbolicznym wymiarze – opowiadanie odsłania kres głębszych uczuć i więzi międzyludzkich, brak wrażliwości i indywidualności, zanik tego, co najważniejsze, choć niewyrażalne i niewidoczne. Zbanalizowane obrazy ukazują świat, w którym miejsce autentycznych wartości zajęły byle jakie „namiastki": dom, w którego centrum jest telewizor, rodzinę, w której brakuje porozumienia, rozluźnione więzi między ludźmi, obcość, obojętność, powierzchowną religijność.

Drzwi zamykane przez bohaterów w zakończeniu opowiadania, są jak zatrzaskiwane wieko grobowca. *Próba generalna* formułuje przerażającą diagnozę współczesności, ukazaną w zbanalizowanym i groteskowym „języku" współczesności. To jest prawdziwa apokalipsa współczesna, czyli odsłonięcie prawdy o naszym „tu i teraz". Ukazane w karykaturalny sposób relacje pomiędzy ludźmi, wyjaskrawione obrazy, przerysowane postaci stają się zwierciadłem (a właściwie krzywym lustrem), w którym odbija się obraz zuniformizowanej kultury, pozbawionej głębszych znaczeń, zdominowanej, przez przeciętność, nijakość i bylejakość. To przygnębiający obraz naszego „tu i teraz" – to apokalipsa sprzyjająca samopoznaniu. Gra na tym bębenku jest bębnieniem na trwogę...

[30] Rola groteski w utworze O. Tokarczuk jest zbliżona do tego, co o funkcji tej kategorii pisze M. Głowiński: „[...] groteska w pewnej mierze pełni podobną funkcję do tej, jaką pełniła w starożytności tragedia: stanowi *katharsis.*" M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej,* w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje,* w: tegoż, *Prace wybrane*, t. V, pod red. R. Nycza, Kraków 2000, s. 168.

[31] Określenie Z. Baumana, *Zgryzoty – nowoczesne, ponowoczesne,* w: *Ponowoczesność jako źródło cierpień,* dz. cyt., s. 5–10.

Kamilla Termińska
(Katowice)

APOKALIPTYCZNE FILIACJE *CYWILIZACJI PTAKÓW* ANDRZEJA ZANIEWSKIEGO*

Apokaliptyka klasyczna jest prądem piśmienniczym, który rozwijał się w ramach judaizmu i chrześcijaństwa[1] między drugim wiekiem przed, a drugim po Chrystusie. Judaizm reprezentowany jest w *Starym Testamencie* przez *Księgę Daniela*[2] oraz obszerne, katastroficzne fragmenty pism prorockich, natomiast najszerzej znanym dziełem chrześcijaństwa jest powstała pod koniec pierwszego wieku nowotestamentowa *Apokalipsa św. Jana,* lecz także, wykorzystana przez Dantego i zagnieżdżona w naszej milczącej wiedzy na temat spraw ostatecznych, apokryficzna *Apokalipsa Piotra.* Można *per analogiam* rozszerzyć ten termin tak bardzo, by obejmował wszelkie zjawiska dotyczące apokalipsy.

Apokalipsa jednak rozumiana inaczej niż konkretny, realnie istniejący, wzorcowy tekst, domaga się teoretycznych wyostrzeń. Dopiero jako wyidealizowane pojęcie, wprowadzające logiczną niesprzeczność w skomplikowany kosmos realnych związków, może służyć jako użyteczny interpretans współczesnej prozy. Max Weber, twórca teorii idealizacji, przekonująco uzasadnia konieczność posługiwania się przy definiowaniu pojęć w naukach społecznych typu idealnego:

> Stanowi on obraz myślowy (...), który ma znaczenie czysto idealnego pojęcia granicznego, do którego „przykłada" się rzeczywistość, by uwyraźnić określone znaczące części składowe empirycznej zawartości i z którymi się ją porównuje.[3]

---

* A. Zaniewski, *Cywilizacja ptaków*, Warszawa 1996.

[1] Judeochrześcijańskie obrazy końca czasów wyraźnie współbrzmią z eschatologią egipską, szczególnie w jej wymiarze indywidualnym (koncepcja pośmiertnej spowiedzi negatywnej i sądu ostatecznego przed Ozyrysem, w asyście innych bogów, ważenie serca i nagroda – pola Jaru, lub kara – tak zwana druga śmierć w paszczy potwora), oraz zaratustriańską, tak w indywidualnym (odczytanie przez anioła grzechów, boski sąd, przejście przez most Czinwat nad otchłanią, wieczne potępienie lub nagroda), jak i kosmicznym wymiarze (ostateczne zniszczenie sił Arymana, oczyszczenie ziemi wrzącym metalem, odnowienie świata i wieczne zwycięstwo dobra).

[2] W. Tyloch, *Księga Daniela – Apokalipsa Starego Testamentu,* w: *Dzieje Ksiąg Starego Testamentu,* Warszawa 1985.

[3] M. Weber *„Obiektywność" poznania w naukach społecznych,* w: *Problemy socjologii wiedzy*, wybór A. Chmielecki, przeł. A. Chmielecki, S. Czerniak, J. Niżnik, Warszawa 1985, s. 83-84. Ciąg dalszy tego akapitu: „Pojęcia takie są tworami, za pomocą których, przez zastosowanie kategorii obiektywnej możliwości, budujemy konteksty, które nasza skierowana ku rzeczywistości i wyćwiczona fantazja ocenia jako adekwatne".

Tworząc instrumentalistyczny typ idealny apokalipsy, zakładam, że można dla niej uznać kilka konstytutywnych cech. Jest ona zatem wielką parabolą, która spina diagnozę współczesnej (na danym etapie czasowym) realnej sytuacji społeczno-politycznej z eschatologicznymi wyobrażeniami końca świata, ominów, które go zapowiadają, paruzji, ostatecznej bitwy między złem a dobrem oraz nowej, bezkonfliktowej, wiecznej już rzeczywistości. Jako zmistyfikowana diagnoza, o funkcji admonicji, apokalipsa pełna jest ostrych, przenikliwych, krytycznych sądów, jako prognoza z funkcją konsolacyjną – jasnych, wspaniałych, fantastycznych wizji (lew z jagnięciem, Niebiańska Jerozolima).

Jest to zarazem przeciwstawienie władzy ludzkiej, która prowadzi ku zniszczeniu i zagładzie, i władzy boskiej, kreującej nieprzemijalną doskonałość moralną i estetyczną. Skażony złem świat musi przed przeistoczeniem ulec serii różnorakich, od regionalnych po kosmiczne, lecz zawsze niewyobrażalnych katastrof, których archetypiczne obrazy należą do kanonu motywów wędrujących. Kanon ten zawiera również tajemnicze, niepokojące wizje, ni to narracje, ni deskrypcje, których zasadniczy zestaw żywy jest po dziś dzień w naszej kulturze: zwierzęta, bestie-chimery (rogi, oczy, skrzydła...), kozioł i jednorogi baran, morze ognia, ścięte drzewo, pojawiające się samoistnie napisy, księgi, pieczęcie, siedem plag ostatecznych, konie i jeźdźcy, wielka nierządnica, wielka, ostateczna bitwa, śmierć i otchłań, niewiasta „obleczona w słońce" i smok, trony, starcy w bieli, anioły, cały zestaw symboli numerycznych, z najbardziej znanym – sześćset sześćdziesiąt sześć i in.

> Wtedy Babilon, perła
> królestw, klejnot, duma
> Chaldejczyków,
> stanie się jak Sodoma i
> Gomora, gdy ją Bóg wywrócił.
> Nie będzie nigdy więcej
> zamieszkany
> ani zaludniony z pokolenia
> w pokolenie.
> Nie rozbije tam Arab
> namiotu ani pasterze nie staną na
> postój.
> Dziki zwierz tam mieć
> będzie swe leże,
> sowy napełnią ich domy,
> strusie się tam zagnieżdżą
> i kozły będą harcować.
> Szakale nawoływać się
> będą w ich pałacach
> i hieny wyjąc w ich
> przepysznych gmachach.
> Godzina jego się zbliża,
> jego dni nie będą
> przedłużone.
> /Iz 13, 19-22/

Apokalipsa *eo ipso* pisana jest w języku religijnym. Konieczność zdefiniowania samego języka religii, nastawionego na poszukiwanie transcendencji i odnajdywanie jej poprzez nadanie innego wymiaru empirycznie doświadczanej rzeczywistości podmiotowej i przedmiotowej, widzą filozofowie, teolodzy, językoznawcy.[4] Podkreśla się, że intersubiektywna zrozumiałość tekstu religijnego wymaga specyficznej wartości zwanej zaangażowaniem[5], która jest wsparta wiarą w autorytet i poczuciem wewnątrzgrupowej wspólnoty. Istnieje podstawowa sprzeczność między konkretnym, referencjalnym językiem codziennej komunikacji a nieskończonością odniesienia języka religijnego, który wyraża ją (nie usuwa) poprzez podważanie zaufania do siebie samego, zwracanie uwagi na własną nieadekwatność, nieprzejrzystość konieczną, gdy mówi się o niewysłowionym. Ważnym wyznacznikiem tego języka jest kondensacja w nim symboli, metafor, paraboli, alegorii i paradoksów, które ukazują poza sobą rozległe przestrzenie interpretacyjne, umożliwiając powstawanie wokół określonych tematów niezliczonych interpretacji, przetworzeń, egzegez, komentarzy, aluzji i napomknień. Język apokaliptyczny zbiera i

---

[4] Obszerna bibliografia w moim artykule: K. Termińska, *Język religii i składnia semantyczna*, „Prace Językoznawcze", t. 19, Katowice 1991.

[5] R. Trigg, *Rozum a zaangażowanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1989.

wykorzystuje te wyznaczniki w szczególnie natężonym stopniu, spiętrza efekty, multiplikuje symbole, być może czerpiąc z archaicznego skarbca dawnych mitologii. Apokalipsa jest więc dramatyczną narracją, rozwijającą się według ustalonego schematu akcją, thrillerem z happy endem.

Cywilizacja ptaków nie jest apokalipsą. Wpisuje się jednak w jej dynamiczny scenariusz i to jak gdyby dwojako. Po pierwsze przedstawia ziemię, a ściśle mówiąc tereny z obu stron Morza Śródziemnego[6], „*the day after*". Ludzkość wyginęła, być może uległa atomowej zagładzie; ludzie – „bezskrzydli" zmienili się w pokryte butwiejącymi tkaninami rozkładające się truchła. Świat jednak nie odmienił się w sensie moralnym. Prowadzona „z ptasiej perspektywy" narracja każe nam uczestniczyć w życiu trzech społeczności: kawek, srok i gołębi. Ten punkt widzenia narzucony jest czytelnikowi z taką siłą, że nie może on nie przyjąć postawy w pełni empatycznej. Żyjąc w gromadzie ptaków, mamy ogląd ich-naszej egzystencjalnej sytuacji, ich-naszego kruchego, nakierowanego „ku śmierci", lecz i żywiącego się śmiercią życia. Wyraźnie widzimy, odczytując dane nam omina – i to jest ten drugi apokaliptyczny aspekt – że nasz czas to „*the day before*". I że nie jesteśmy niewinni.

I wyciągnie On rękę na północ,
i zniszczy Asyrię,
i obróci Niniwię w pustkowie,
w suchy step, jak pustynię.
I będą się wylegiwać w jej obrębie stada,
wszelkie rodzaje zwierząt:
tak pelikan, jak jeż
zanocują na głowicach jej kolumn.
Sowa zaświszcze w otworze okna,
a kruk będzie na progu,
bo cedrowe obicie zostanie zerwane.
Oto wrzaskliwe miasto,
które bezpiecznie mieszkało,
które mówiło w swym sercu: «Ja, i nikt więcej!»
Jakże stało się pustkowiem,
/So 2, 13-15/

Ta podwójna optyka: ptasia – w patrzeniu na człowieka i jego dzieła – oraz ludzka, utożsamiająca się z ptakami, zostanie zachowana w dwudzielności dalszej partii artykułu.

Cała książka przesycona jest dwoma motywami; śmiercią wskutek różnorakich, zaiste apokaliptycznych plag, jak głód, trzęsienie ziemi, pożary, huragany, wybuchy wulkanu, huragany i trąby powietrzne oraz obrazami upadku i rozkładu wytworów ludzkiej kultury materialnej. Przytoczę kilka przykładów, zestawiając je, w miarę możności, z apokaliptycznymi fragmentami Biblii.

Przejmujący wątek głodu i pożerania przedstawiany jest niezwykle drastycznie. Szczególnie uderzają dwa turpistyczne obrazy: pochłanianie ludzkich szczątków przez wygłodniałe wilki i z góry przegrana walka jelenia z mewami:

> Z podkulonymi ogonami, z żebrami okrytymi wychudzoną skórą, węszyły wśród zmurszałych kości, próchniejącego drzewa i przegniłych tkanin. Szczęki miażdżyły resztki tego, co pozostało z nie znanych nam istot. Wilki chwytały wypłoszone przy okazji szczury, łasice, uśpione i zamarznięte ropuchy, węże i jaszczurki. (...) Wydawały się nienasycone w wyszukiwaniu i tropieniu jakichkolwiek śladów życia, by natychmiast je pożreć. (s. 57); Jesteś nad rzeką. Chrapanie, krzyk przerażenia. Mewy wydziobują oczy jeleniowi. Siadają na porożach, a on usiłuje strącić je w fale. Osaczają go białe skrzydła. Woda zalewa płynący tułów, kopyta raz po raz wydobywają się z wody, zamierzają na ptaki, które uderzają dziobami w zakrwawione oczodoły. (s. 10)

Równie drastyczne są opisy śmierci z powodu rozmaitych klęsk żywiołowych. Nie chcąc tworzyć tu swoistego katalogu[7], przytoczę jedynie opis śmierci w płomieniach:

---

[6] Pewne sygnały tekstowe pozwalają w przybliżeniu zidentyfikować kilka włoskich miast (Rzym, Watykan, Neapol, Mediolan, Wenecja) i Mekkę.

[7] Katalog taki, choć niekompletny, zawarty jest zresztą na łamach książki – jako rozmyślania starej gołębicy:

Wokół rozpalonych ścian rozpaczliwie kręciły się gołębie, których pisklęta znajdowały się w płomieniach. Gołębice zbliżały się do żaru, by po chwili wycofać się i uciec przed wystrzeliwującymi snopami iskier. Płonące ptaki. Wystarczyła iskra, by ptak zapłonął jak sosnowa gałąź. Ten gołąb nie miał już szansy ratunku. Pióra zapłonęły gwałtownym, silnym ogniem, a on szamotał się w środku, wiedząc, że ginie. Trzaskom płomieni, które wspinały się coraz wyżej i wyżej, towarzyszyły piski piskląt. Małe gołębie tłukły opierzonymi skrzydłami w szyby i gzymsy, biegały, podskakiwały, staczały się, po ukośnych dachach, zderzały się, wskakiwały na siebie, osuwały w płomienie. (s. 36-37)

Nasycenie kart książki widokiem śmierci jest niezwykle intensywne. Ulegają jej masowo szczególnie ptaki młode, nieopierzone i niedoświadczone, lecz także stare i słabe. Osaczenie śmiercią stanowi swoiste *pendant* do rozmyślań o życiu, jego pięknie i grozie, o miłości, o kruchym i niemożliwym w pełni porozumieniu, o przemijaniu i wieczności, a także o wymarłych samozwańczych władcach ziemi – ludziach i ich losie:

Jeśli jednak ludzie wyginęli, jeśli nadal giną wilki i szczury, to skąd wiemy, że nie zaczną ginąć ptaki i w przyszłości nie skończymy jak ci, którzy panowali tu przed nami? Czy jak bezskrzydli staniemy się kiedyś wyschniętymi, szarymi szkieletami, wśród których walczyć będą ze sobą szczury i węże? Czy Bóg-Ptak pomoże nam? Czy... (s. 51)

Wpisane w schemat apokaliptycznego scenariusza ptaki muszą ulec zagładzie. Ale może dane im będzie zamieszkiwać gałęzie Drzewa Życia rosnącego wewnątrz murów z klejnotów wzniesionej Niebiańskiej Jerozolimy?[8] Niestety, obraz ten, nawet w wizjach, nawet w ptasich snach nie pojawia się na kartach książki.

Świat, który objęły w posiadanie ptaki, znany jest nam jako kolebka kultury śródziemnomorskiej, pełna otoczonych czcią zabytków światowej klasy. I aczkolwiek zdradza oznaki skażenia i dekadencji, sakralizuje i napełnia dumą nasze wyobrażenie o twórczych, niewyczerpanych wręcz możliwościach człowieka. Jego otwarta na transcendencję dusza pozwala mu tworzyć najwspanialsze dzieła sztuki, a wiedza i umiejętności techniczne – zmieniać naturę, przystosowując ją do jego potrzeb. Krajobraz „dzień po" jest całkowicie odmieniony:

Wraki statków, łodzie zasypane piaskiem, ruiny, gruzowiska, pozrywane dachy domów, maszty rozchwiane i połamane, martwe latarnie morskie, bezludne miasta. Cisza, martwota... Po brzegach wyją zdziczałe psy rozwłóczące kości swoich dawnych panów... Z rozbitych okien wylatują kruki, gołębie, mewy... (s. 8);

„Wrogiem był ogień, ogarniający pióra ognistym kręgiem, z którego nie można było się wydostać. Wrogiem była woda, gdyż skrzydła stawały się ciężkie, lepkie i bezwładne. Wrogiem była ufność, która pozwalała siadać na niskich głazach, gdzie pod łodygami lub piaskiem czaiły się węże, lisy, łasice. Wrogiem był pustynny pył wciskający się w oczy, krtań, uszy i nozdrza. Uniemożliwiający oddychanie, wywołujący kaszel, parskanie, krztuszenie , paraliżującą duszność. Wrogiem był sen tak głęboki, że nie słyszałaś sów wybierających z gniazd uśpione ptaki. Wrogiem był chłód, przenikliwe zimno zabijające młode, nie opierzone pisklęta... Wrogiem był głód..." (s. 364).

[8] I ukazał mi rzekę wody życia,
lśniącą jak kryształ,
wypływającą z tronu Boga i Baranka.
Pomiędzy rynkiem Miasta a rzeką,
po obu brzegach,
drzewo życia, rodzące dwanaście owoców –
wydające swój owoc każdego miesiąca –
a liście drzewa [służą] do leczenia narodów (Ap 21, 1).

Świat opuszczony przez bezskrzydłych obraca się przeciwko nam. Miasta wykruszają się, próchnieją, gniją, rozsypują, zapadają przy wstrząsach. Budowle wybuchają, zasypują płomieniami niebo, zatruwają dymem rośliny, źródła, rzeki. W ich szczątkach czają się węże i żmije. Bezskrzydłych już nie ma. Wymarli, lecz nadal nas zabijają. Wieże, maszty, słupy przewracają się, łamią, gną i spadają, niszcząc nasze gniazda. (s. 85)[9]

Wszyscy razem pozostaną
Dla górskich ptaków
drapieżnych
i dla dzikich zwierząt na
ziemi.
Drapieżne ptaki na nich
żerować będą latem,
a wszystka dzika
zwierzyna na nich
przezimuje.
/Iz 18, 6/

Nieobecny człowiek zostawił swoją spuściznę. Jest ona nasycona złowrogim sensem, antropocentrycznym egoizmem, promieniuje wrogością do natury i życia. Ten swoisty testament ukazuje rzeczywiste założenia ludzkiej cywilizacji rozporządzającej ziemią tak, jakby była ich wyłączną własnością, nie liczącej się z innymi jej mieszkańcami. Ukazuje jednocześnie, jakie duchowe spustoszenie musi wywoływać postawa arogancka wobec swych „braci mniejszych": postawa pychy i zadufanego w sobie nieliczenia się z wartościami naturalnymi.

Z wysoka widać, ze świat został ukształtowany przez bezskrzydłych i dostosowany do ich potrzeb. Te wszystkie pasy, przecinające ziemię i pozbawione roślin, te wysokie gniazda, które tworzyli po to, by w nich mieszkać, rzeki wciśnięte w proste, wysokie wały, zmuszające nurt do jak najszybszego przepływania... Stosy żelastwa, sterty cuchnących odpadków, ich odchody... (s. 51); Strach jest dziedzictwem, jakie pozostało nam wszystkim po wymarłych ludziach. Strach, gruzy i zszarzałe kości. (s. 221-222)

[9] Nie chcąc zachwiać odpowiednich proporcji w tekście ciągłym, a nie mogąc zrezygnować z jeszcze kilku fragmentów wybranych ze względu na swoje wstrząsające piękno, przenoszę je w skromniejsze miejsce, zarezerwowane dla przypisów:

„Stoję na parapecie i przyglądam się miastu. Ulice i place porasta splątany gąszcz przebijających się przez asfalt drzew, krzewów, traw. Z dachów zwisa wino i bluszcz. Coraz więcej zieleni zakorzenia się w najmniejszych bruzdach, rowkach, szczelinach, zagłębieniach. W spękanym betonie, między szklanymi płytami rosną słabe i wiotkie roślinki, mchy i trawy, kwitną drobne białe kwiaty. (...) Cienie biegną między ścianami. To wilki." (s. 125); „Na szczytach ludzkich siedzib budują gniazda orły, sokoły, jastrzębie. Na niższych piętrach gniazdują bociany, pelikany, żurawie. Sowy zamieszkują wnętrza wież, betonowe bunkry pozbawione okien. (...) Niżej przemykają wilki polujące na drobną zwierzynę, kryjącą się w sieniach, bramach, lochach, piwnicach, podziemiach i w porastającej wszystko drobnej roślinności, wśród karłowatych drzewek, w krzewach, powojach, pełzającym bluszczu, winorośli i trawie." (s. 175); „Woda i korzenie rozwalają dawne siedziby ludzi, wciskają się między kamienie, cegły, płyty, progi. Woda atakuje od spodu. Korzenie wrastają z dołu i z góry, wykorzystują najmniejsze szczeliny, przesmyki, otworki. Rozszerzają, poszerzają, podważają, wyważają, by sięgać najgłębiej, jak najbliżej życiodajnej wody. Trawy, chaszcze, drzewa porastają ulice, place, domy, dziedzińce, podwórza. Wyrastają z dachów i murów, rozsadzając je, rozbijając, drążąc. Wyrastają nawet z wnętrz domów, zapuszczając korzenie w pęknięcia kamiennych posadzek. Przez rozbite okna i drzwi gałęzie przeciskają się ku słońcu, ku światłu." (217); „Lecę wolno, spokojnie, pewnie (...). W kotlinie widzę miasto. Kopuły, iglice, dachy, wieże, ruiny. Porośnięte zielenią, wciskającą się wszędzie trawą, wszędobylskim perzem, jeżynami, malinami, powojami. Z dachów, z rynien, z rozbitych okien zwisają pnącza, liany, gałęzie. Drobne karłowate drzewka rosną na szczytach domów, usiłując tam zakorzenić się i trwać." (s. 323); „Pustynia powoli pożera miasto. Jej piaszczyste języki wpełzają coraz głębiej między wykruszające się mury, zasypują ulice, place, domy, napierają, zagarniają, Niesione wiatrem drobiny układają się w kopce i wydmy, osiadają na dachach, pękających pod ich ciężarem. Pustynia wkracza do miasta bezustannie, i nocą, i dniem. Kiedy wieją silne wiatry, nawet tu, w szczelinie wysokiej kamiennej ściany słyszysz szelest spadających ziaren piasku. Na placu utworzyła się właśnie rozległa płowa wydma." (s. 340).

Ludzkość, zgodnie ze smutnymi proroctwami wzywających dziś do opamiętania znawców jej zachowań[10], zginęła, najprawdopodobniej samobójczą, gwałtowną śmiercią. Zniszczywszy środowisko, w którym żyła, nie potrafiła zahamować popędu zniszczenia i unicestwiła się sama w szaleństwie autodestrukcji. O ludziach jednak wciąż nie można zapomnieć. Straszą nadal, nawet jako szkielety:

Wpadam na gładki, nie zarośnięty twardy pas, po którym niegdyś poruszali się bezskrzydli. Białoszare szkielety próchnieją pod drzewami wśród rdzewiejącego złomu, przy betonowych płytach na progach rumowisk. Szkielety większe i mniejsze, o długich włosach przylepionych do czaszek, lub łyse, błyszczące nagością kości. Piszczele, żebra, kręgi wystają spomiędzy rozdartych tkanin, wyzierają wyschnięte i zwietrzałe. W tych szczątkach gnieżdżą się węże, jaszczurki, ropuchy, nornice, drobne ptaki, skorpiony, pająki, ślimaki, mrówki... (s. 40); Szkielety były wszędzie, leżały, stały, siedziały, wspinały się na schody, obejmowały, łączyły. Na placach, na asfaltowych pasach, w domach, pod drzewami, wewnątrz stalowych skorodowanych pudeł... (s. 173)

Przeniesione w genach lęki przed ludzkim zwierzęciem odzywają się w snach, snach, w których szkielety zachowują się z irracjonalnym, ludzkim okrucieństwem:

Śniło ci się, że ludzie powrócili. Podnoszą się białe szkielety i rzucają kamieniami w twe gniazdo, gdzie Rea uczy małe sroczęta pierwszych uderzeń skrzydłami i samodzielnych przelotów. Szkielety o próchniejących, okrągłych czaszkach, podskakują wokół drzewa, usiłują cię spędzić. Wdrapują się, wyciągają klekocące dłonie, by złapać i zabić Reę i pisklęta. Dziobiesz w puste oczodoły, bijesz skrzydłami, drapiesz. Oblegają cię, otaczają. (s. 249); Domy za rzeką są wysokie, rozległe, zbudowane z szarych, betonowych brył z olbrzymią liczbą okien. Kiedy chcesz się zbliżyć, okna rozwierają się i widać w nich szkielety trzymające kamienie. (s. 252)

Pelikan i jeż go posiądą,
puchacz i kruk go zamieszkają;
Pan rozciągnie nad nim sznur nicości
i ołowianki opustoszenia.
>Kozły się w nim zadomowią<
Nie będzie jego dostojników
ani królestwa tam nie obwołają,
wszyscy jego książęta będą niczym.
Ciernie wyrosną w jego pałacach,
pokrzywy i osty w jego warowniach;
będzie to nora szakali,
dziedziniec strusich samic.
Zdziczałe psy spotykają się z hienami i kozły będą się przyzywać wzajemnie;
co więcej, tam Lilit przycupnie
i znajdzie sobie zacisze na spoczynek.
Tam się wąż gnieździć będzie i znosić jaja,
wysiadywać młode i zgarniać je pod swój cień.
Tam i sępy się zlecą,
nie będą patrzeć szukając jeden drugiego.
/Iz 34, 11-15/

Ale natura ludzka stanowi fascynującą tajemnicę, do której można się zbliżyć poprzez reinterpretację człowieczych dzieł, wśród których szczególne miejsce zajmują dzieła sztuki; posągi i malowidła.

Wilczyca pozostała... Pod jej brzuchem dwie postacie wspinają się do sutek (...).
Rozumiem, Sartorisie, zrozumiałam, kiedy ujrzałam dziwaczną wilczycę z brązu i małych ludzi pod jej brzuchem. To wilczyce rodzą ludzi, karmią swym mlekiem i wychowują. Małe wilki pod brzuchami matek zmieniają się niekiedy w małych ludzi. Wilków trzeba się więc wystrzegać i bać. Czy wilczyce znów nie urodzą ludzi? Czy nie odrodzą ludzkości? Nastawione uszy słuchają. Nieruchome oczy dostrzegają. Z rozwartej metalowej paszczy sterczą kły pokryte zielonym nalotem. Pod skórą rysują się mięśnie i żebra. Wilczyca gotowa jest bronić swych ludzkich dzieci. (...) Jeżeli wilki zrodziły ludzi, to ludzie jak wilki również pożerali wszystko, co żyło, co znajdowali na swej drodze. Pożądali mięsa i krwi, a kiedy nie mogli już

[10] Można tu zacytować wiele pozycji – zob.: F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1997, do: K. Lorenz, *Regres człowieczeństwa*, przeł. D. Tauszyńska, Warszawa 1986.

zdobyć innego pokarmu, pozagryzali się i pozjadali do ostatniego. Stąd tyle kości bielejących we wszystkich zakątkach miasta. (s. 176-178)

Bo Pan kipi gniewem na
wszystkich pogan
i wrze z oburzenia na
wszystkie ich wojska.
Przeznaczył je na zagładę,
na rzeź je wydał.
Zabici ich leżą porzuceni,
rozchodzi się zaduch z ich
trupów;
od krwi ich rozmiękły
góry,
całe wojsko niebieskie
topnieje.
Niebiosa zwijają się jak
zwój księgi,
wszystkie ich zastępy
opadają,
jak opada listowie z
winnego krzewu
i jak opadają liście z
drzewa figowego.
(...)
Kraj pozostanie
opustoszały z pokolenia w
pokolenie,
po wiek wieków nikt go
nie przemierzy.
(Iz 34, 2-10)

Wilczyca kapitolińska, symbol Rzymu, znak chwilowego międzygatunkowego zawieszenia broni, chtonicznej solidarności odrzuca tu swe przyjazne znaczenia i wieści zagładę, wrogość i nigdy nie nasyconą żądzę destrukcji.

Ptaki – pokrewne niebu, światłu i nieskończoności, podkreślające swą lekkością, zwinnością, wysokością, na którą potrafią się wznieść, to, co niematerialne, duchowe, niepochwytne – w wielką naturalnością wczuwają się w znaczenia symboli emocjonalnie im bliskich:

Sądziłem, że posągi, wśród których fruwałem, to bezskrzydli, którzy skamienieli, znieruchomieli, zastygli zimni i nieczuli. (...) Wiele posągów jednak ma skrzydła, dlaczego zatem nie znalazłem szkieletu ze skrzydłami? Na szczycie wyniosłej, wspartej na kolumnach kamiennej bramy bezskrzydli umieścili pędzące konie, sterowane lejcami przez jednego ze swych przewodników. Siadam na jego białym czole i zastanawiam się, po co to zrobili? Po co umieścili konie tam, gdzie zwykle siadają ptaki? To samo robili z rybami, jeleniami, wilkami, lwami. Widziałem tyle posągów, których znaczenia nie pojmuję. Czyż to nie dowód ich zazdrości? Goryczy, że nie mieli skrzydeł? Czy te próby uskrzydlania kamienia nie wynikają z zawiści? Uskrzydlali siebie, smoki, konie, ryby... Czyż nie po to, by zbliżyć się do nas? Dlaczego wznosili swe siedziby coraz wyżej? Czyż nie po to, by podpatrywać nasze obyczaje, nasz sposób budowania gniazd? Zazdrościli nam, koniecznie chcieli nas poznać i zrozumieć, stać się nami. Nie mieli piór, nie mieli puchu, nie mieli skrzydeł. Podziwiam siłę i spryt. Które pozwalały im dźwigać tak wysoko kamienne posągi tylko po to, by pokazać nam, że oni też potrafią, też mogą się wznosić. Dążenie wzwyż, ku naszym szlakom, ku wysokości naszych lotów świadczy, że wiedzieli lub przeczuwali, iż najwyższy przewodnik: Bóg – jest ptakiem, Wielkim Ptakiem, żyjącym na wysokościach, do których my, zwykłe uskrzydlone istoty daremnie próbujemy wzlecieć (s. 95-96)

Fragment ten trafnie interpretuje podstawowe ludzkie symbole wznoszenia się, lotu, ambiwalentnie waloryzowanej osi góra – dół lotu, skrzydeł, umieszczając je wszystkie w przestrzeni sakralnej. To w nich wyraża się metafizyczna tęsknota za tym, co jest wyższe ponad wszystko, doskonałe i nieosiągalne. One także są wyrazem powinowactwa sztuki i otwarcia na transcendencję. Pokrewieństwo to podkreśla również następny cytat, który jest deskrypcją obrazu Ukrzyżowanego, najświętszego symbolu chrześcijaństwa:

Plamy pokrywą twardą ścianę, o którą mógłbym się rozbić lub zabić. (...) Z półmroku wyłania się nagoskóry bezskrzydły z cierniami na głowie. Krople krwi sączą się z jego czoła, dłoni, stóp, boku. Wokoło klęczą inni bezskrzydli, wpatrują się w niego, jakby na coś czekali. Wyżej zapłonął ptak. Ależ to gołąb... Gołębica, jak te z pobliskiego gzymsu. Czyżby i ją chcieli pojmać i pożreć? (...) Wtem wśród bezskrzydłych dostrzegam uskrzydlonych, pokrytych bielą, ze złotymi rogami przy ustach. A więc niektórzy mieli skrzydła? Już wiem. Odkryłem. Zrozumiałem. Ci bezskrzydli, z głowami otoczonymi światłem, to ich przywódcy. Jeśli pochylali się

przed gołębicą, to ona była ich przewodnikiem, przywódcą, bogiem. Bóg... Pojęcie, którego dotąd nie znałem, którego do końca nie pojmuję, które przeczuwam. (s. 28-29)[11]

Ptakom objawia się Bóg. Teofanie mają miejsce w szczególnych momentach życia: w chwili poczynania nowego życia (pisklę stanie się kimś wyjątkowym, wybranym), w chwili utracenia rodziców, w śmiertelnym znużeniu. Bóg jest jednocześnie transcendentny – pojawia się w świecie, lecz i immanentny – ogarnia sobą świat. Wizje są piękne, niedookreślone, nierzeczywiste i nasycone tajemnicą. Bóg jest ptakiem.

Śnił ci się, chociaż nie wiesz, czy to na pewno był sen, Ogromny Przejrzysty Ptak przelatujący tuż nad krzewem jaśminu, w którym się ukryłeś. Przejrzyste skrzydła rozciągały się szeroko, obejmując całą otaczającą cię przestrzeń. Właściwie to on był tą przestrzenią, światłem, deszczem, mgłą, ogniem, ciemnymi strunami drzew, nisko pędzącymi obłokami, poszumem wiatru, zimnym blaskiem księżyca, który przeświecał przez chmury, poświatą. Obejmował wszystko swą rozległą, nieogarnioną przezroczystością (...). (s. 162-163); Przezroczysty Ptak leci naprzeciw. Czy to Białoskrzydły Olbrzym prześwietlony słońcem, czy obłok jasności? (...) On jest powietrzem, światłem, horyzontem, światem. (...) Jest bardziej przejrzysty niż morskie płycizny w pogodny dzień... Bielszy od porannej mgły... Ptak, a może przywidzenie?... Jego skrzydła ogarniają świat. Nie, to świat mieści się w nim i w jego skrzydłach. Okrągłe jasne oczy i wydłużony promienny dziób... (s. 316).

I jeszcze – ostatni, pointujący mądrość tej gorzkiej książki cytat:

W swojej zarozumiałości bezskrzydłe drapieżniki, które zabijały, pożerały i niszczyły wokół siebie wszystko, uważały się za silniejsze od innych. Sądziły, że stworzone zostały na podobieństwo Boga, którego przedstawiały w postaci zbliżonej do własnych wizerunków, na obraz i podobieństwo swoje. Tylko gdzieniegdzie, ukazując wizerunek gołębia, pelikana lub orła, bezskrzydli zbliżali się do prawdy. Dziś wiem, że Bóg jest odwiecznym, najmądrzejszym ptakiem, i to my, ptaki, zostałyśmy stworzone na jego podobieństwo, a ludzie widząc o tym i zazdroszcząc nam, od początku starali się podporządkować sobie nasz świat. (s. 50-51)

A jeśli to prawda? A jeżeli Bóg, którego ornitomorficzne postaci spotykamy w wielu religiach i którego prosimy słowami psalmów[12], by wziął nas pod swe swymi

---

[11] Każdy wielki symbol domaga się rozwinięcia, dookreślenia, powtórzenia w serii podobnych. Wielu chrześcijańskich męczenników również poniosło śmierć na krzyżu. Zacytowana wyżej deskrypcja też posiada w dalszej partii książki swój analog: ukrzyżowanych gawronów. Barbarzyński zwyczaj przybijania żywego ptaka, szczególnie sowy, nad wrotami zabudowań gospodarczych, by zapewnić dostatek i odstraszyć złe duchy, spotykany jest do dzisiaj na południu Europy (s. 83-85):
„Na deskach tkwią zeschnięte gawrony z szeroko rozłożonymi skrzydłami. Resztki czarnych piór oblepiają wyschnięte kości przybitych tu ptaków. Puste oczodoły, zszarzałe dzioby, przeświecająca biel czaszek, wyprostowane kości nóg z nieruchomymi pazurami, pióra wyjedzone przez larwy. W skrzydłach tkwią grube żelazne gwoździe. (...) Przypominam sobie, że kiedyś już je widziałem. Tkwiły w kończynach bezskrzydłego, przybitego do podobnych desek. Z ran sączyły się strużki krwi czerwonej jak nasza".

[12] Strzeż mnie jak źrenicy oka;
w cieniu Twych skrzydeł mnie ukryj. (Ps 17, 8)
Jak cenna jest Twoja łaska,
synowie ludzcy przychodzą do Ciebie,
chronią się w cieniu Twych skrzydeł. (Ps 36, 8)
Zmiłuj się nade mną, Boże, zmiłuj się nade mną,
u Ciebie chronię swe życie:
chronię się pod cień Twoich skrzydeł,
aż przejdzie klęska. (Ps 57, 2)

skrzydła, JEST ptakiem? Jak wytłumaczymy masowe mordowanie kurcząt, fermy kurze, gdzie ptak jest maszyną produkującą jajka, okrutne, bolesne karmienie gęsi powodujące otłuszczenie ich wątroby? Co powiemy o naszych puchowych poduszkach, strusich piórach? O dręczonych w klatkach, czasem, na szczęście coraz rzadziej, oślepianych, ptakach śpiewających? O poupychanych w paczkach, uśpionych ptakach egzotycznych przemycanych przez granice? O wieżowcach, zakładach pracy, latarniach morskich na szlakach ptaków wędrownych, o które masowo rozbijają się podczas corocznych przelotów? Jak usprawiedliwimy bagniska zaorywane razem z gniazdami w czasie lęgów? Skażoną chemicznie ziemię? Wyrąbane lasy? Jakie znajdziemy słowa, by się uniewinnić z morderczych, pływających u wybrzeży morskich plam ropy?

Oby się wstawił za nami jakiś skrzydlaty obrońca!



Chciałbym zawsze mieszkać w Twoim przybytku,
uciekać się pod cień Twoich skrzydeł! (Ps 61, 5)
Bo stałeś się dla mnie pomocą
i w cieniu Twych skrzydeł wołam radośnie. (Ps 63, 8)



Posłanie siedmiu Aniołów z siedmioma kielichami,
Komentarz do Apokalipsy z XI-wiecznego hiszpańskiego manuskryptu

NOTY O AUTORACH

MARCIN BAJKO – mgr, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Wśród pasji literackich znajdują się dzieła epoki Romantyzmu oraz Młodej Polski, szczególnie Tadeusza Micińskiego i Stanisława Przybyszewskiego. Znawca i miłośnik muzyki heavy-metalowej. Autor m. in. studiów: *Kresy, Bizancjum i „życie nowe” w „Wicie” Tadeusza Micińskiego*; *Los i przeznaczenie w poezji i powieściach Tadeusza Micińskiego*; *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*; *Kwestia żydowska w twórczości Tadeusza Micińskiego. Rekonesans.*

JACEK BRZOZOWSKI – prof. Uniwersytetu Łódzkiego, dr hab., ur. 1951, literaturoznawca, zajmuje się poezją romantyczną oraz wybranymi zagadnieniami literatury XX-wiecznej. Opublikował książki: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego* (1986), *„Pan Cogito” Zbigniewa Herberta* (1991), *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza* (1997), *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim* (2002). Redaktor zbiorów studiów, m. in.: *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje* (1996), *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie* (z B. Stelmaszczyk, 2002), *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje* (1998), *Uff, więc się nie skończył świat. Fraszki na koniec wieku* (z J. Sikorzanką, 2001). Wspólnie ze Zbigniewem Przychodniakiem opracował nowe wydanie *Wierszy* Juliusza Słowackiego (Poznań 2005).

TADEUSZ BUJNICKI – prof. zw. dr hab., pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego, badacz literatury XIX i XX wieku, powieści historycznej, liryki, twórczości Henryka Sienkiewicza. Wydał m. in. książki: *Polska powieść historyczna XIX wieku* (1990), *Sienkiewicz i historia. Studia* (1981), *Sienkiewicza „powieści z lat dawnych”* (1996), *Szkice wileńskie: rozprawy i eseje* (2002), *Światopogląd i poetyka. Szkice o powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza* (1999). Autor poczytnych podręczników: *Pozytywizm* (1990), *Starożytność. Średniowiecze. Odrodzenie* (1996). Wydał i opracował m. in. *Legnickie pole* Zofii Kossak (1986), *Wiersze i poematy* Władysława Broniewskiego (1981), *Wiersze zebrane* Teodora Bujnickiego (1997). Współredaktor siedemnastu tomów studiów, w tym: *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940* (2003), *Proza Andrzeja Struga* (1981), *Ostatni Obywatele Wielkiego Księstwa Litewskiego* (2005). Wydał w Bibliotece Narodowej m. in. *Krzyżaków* (1990), *Bez dogmatu* (2002), *Wybór nowel i opowiadań* (1992) Henryka Sienkiewicza.

RYSZARD CHODŹKO – ur. 1950 w Ełku, dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, eseista i prozaik. Opublikował prace naukowe: *Pejzaże świadomości. Powieściopisarstwo Kazimierza Truchanowskiego* (1980), *Zabalsamowana dolina. Szkice o współczesnej literaturze pogranicza kultur* (1995), *Konfesja podmiotowa w polskiej prozie kreacyjnej* (t. I-II, 1993). Autor powieści: *Pokrzyk* (1987), *Anioły* (1990), opowiadań: *Gadające głowy* (1992), *Księga pragnień* (1993), *Bóg wschodzącego Słońca. Sonata Kresowa* (2000).

Autor podręcznika dla szkół średnich: *Wyobraźnia wyzwolona. Rzeczywistość osoby i nierzeczywistość doktryny* (1992).

ZBIGNIEW CHOJNOWSKI – prof. dr hab., pracownik naukowy Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zainteresowania badawcze: literatura polska XX wieku, literatura regionu Warmii i Mazur. Autor książek: *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku* (2003), *Metamorfozy Anny Kamieńskiej* (1995), *Michał Kajka. Poeta mazurski* (1992), *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza* (1999), *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych* (2002). Opracował antologię: *Pieśni duchowe i poemata światowe. Antologia mazurska* (2004). Wydał w Berlinie w 2003 roku tom poezji Michała Kajki *Gedichte*, a także zredagował tom: *Olsztyn w wierszach* (2003).

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ – ur. 21 IX 1977 roku w Nowym Sączu. Studiował filologię klasyczną i polonistykę na Uniwersytecie Łódzkim. Współpracował literacko z OIA Teatr 77. Pisze rozprawę doktorską: *„Lecz ty spomnisz, wnuku..." Dziedzictwo Norwida w powojennej poezji polskiej*. Wydał tom wierszy: *Süßmayr, śmierć i miłość* (Łódź 2002). Publikował we „Frazie", „Frondzie", „Kresach", „Toposie", „Nowej Okolicy Poetów", „Odrze", „Tygodniku Powszechnym" i „Zeszytach Literackich". Wraz z żoną i córką mieszka w Łodzi.

ELŻBIETA DUTKA – dr, pracuje na stanowisku adiunkta na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W roku 1999 obroniła pracę doktorską poświęconą poezji Józefa Łobodowskiego, prozie Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego. Opublikowała książkę pod tytułem *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (Katowice 2000). Szkice i recenzje ogłaszała w czasopismach, pracach zbiorowych i księgach pokonferencyjnych. Mieszka w Katowicach.

MAREK DYBIZBAŃSKI – ur. 1975, dr nauk humanistycznych, zatrudniony w Pracowni Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Romantyczna futurologia* (Kraków 2005). Współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze*, z W. Szturcem, Kraków 2006), studiów o literaturze Romantyzmu i innych epok, m. in.: *Powtórzenie cudu* (*aż nadto*) *greckiego*. (*O eksperymencie Ludwika Łętowskiego*); *Nie-Boskość i typowość „Szewców" S. I. Witkiewicza*; *Powtórka i poprawka reformy Wagnerowskiej. Z teatralnych rękopisów Stefana Łubieńskiego.*

ANDRZEJ FABIANOWSKI – prof. dr hab., kierownik Zakładu Literatury Romantyzmu Uniwersytetu Warszawskiego. Wydał m. in. prace: *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego* (1991), *Paryż romantyków polskich* (1999), *Konwicki, Odojewski i romantycy* (1999). Autor wyborów: *Liryki i inne wiersze* (1989) Juliusza Słowackiego oraz *Wyboru wierszy* Cypriana Norwida; współredaktor tomu *Mickiewicz mistyczny* (Warszawa 2005).

EMILIA FURMANEK – studiowała polonistykę na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 2001 roku – na podstawie pracy zatytułowanej *Anioły Słowackiego* – uzyskała magisterium. Obecnie pisze rozprawę doktorską na UMK dotyczącą twórczości

Słowackiego mistycznego. Wcześniejsze zainteresowania – związane z teatrem – realizowała podczas nauki m. in. w Camerimage Film School, a także podejmując współpracę z grupą teatralną „Szturarzer". Ukończyła Szkołę Muzyczną w klasie fortepianu. Autorka studium: *Symboliczne wizje aniołów w twórczości Słowackiego* (Białystok 2004).

MARGRETA GRIGOROWA – dr, wykładowca literatury słowiańskiej i polskiej w katedrze slawistyki na Wielkotyrnowskim Uniwersytecie im. Świętych Cyryla i Metodego w Bułgarii. Publikacje naukowe obejmują dwie monografie: *Horyzonty i drogi polskiej tożsamości*, *Wtajemniczenia literackie. Rytualne strefy słowa w literaturze polskiej*. Interesuje się głównie mityczno-religijnym kodowaniem polskiej historii i tożsamości w literaturze polskiej z różnych okresów, często w porównaniu z innymi literaturami słowiańskimi. Ostatnio opublikowała po polsku studium: *Chrzest Bułgarii i Polski: między chrześcijańskim Wschodem a Zachodem. Obrazy Rzymu i Konstantynopola* (Białystok 2004).

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK – profesor w Instytucie Literatury Polskiej UMK w Toruniu, dr hab. Badaczka twórczości Cypriana Norwida i innych romantyków. Opublikowała książki: *Byron w twórczości Norwida* (1994), *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości*" (1998). Wydała we własnym opracowaniu *Przedświt* Zygmunta Krasińskiego (Toruń 2004), poprzedziła wstępem *Poezje zebrane* Haliny Poświatowskiej (Toruń 1994), współredagowała z Bogdanem Burdziejem tom studiów: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia* (Toruń 2001).

RENATA JAGODZIŃSKA – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Współredaktorka (z Arkadiuszem Morawcem) tomów: *Język, literatura, dydaktyka* (Łódź 2003); *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce* (Łódź 2006). Pełni funkcję prodziekana do spraw kierunku „filologia polska" na WSH-E.

KRYSTYNA JAKOWSKA – prof. zw. dr hab., kierownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Badaczka literatury Dwudziestolecia międzywojennego oraz współczesnej. Opublikowała książki: *Międzywojenna powieść perswazyjna* (Warszawa 1992), *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej* (Wrocław 1983), *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi*" (Wrocław 1977). Organizatorka szeregu konferencji naukowych poświęconych problematyce cyklu w literaturze, których owocem są tomy: *Cykl literacki w Polsce* (Białystok 2001), *Cykl i powieść* (2004), *Semiotyka cyklu* (Białystok 2005, współredaktorzy: M. Demska-Trębacz, R. Sioma). Zredagowała i poprzedziła wstępem wspomnienia Zofii Znamierowskiej-Prüfferowej: *Wilno – miasto sercu najbliższe* (Białystok 1997).

DANIEL KALINOWSKI – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku. Magisterium o aforystyce Franza Kafki, doktorat z polskiej aforystyki literackiej XIX wieku (*Określanie horyzontu*, Słupsk 2003). Redaktor książek: *Sienkiewicz. Próby zbliżeń i uogólnień*, Słupsk 1997, *Koniec teatru alternatywnego?*, Słupsk 1998, *Droga na Wschód*, Słupsk 2000, *Twórczość w godzinach nadliczbowych*, Słupsk 2003. Publikował w „PAL"-u, „Opcjach", Toposie" i książkach zbiorowych. Obecnie zajmuje się twórczością i recepcją Franza Kafki. Tworzy również teksty

interpretacyjne dotyczące motywów buddyjskich, literatury żydowskiej i pomorskiej, tradycji romantycznej. Oprócz prac ściśle naukowych współtworzy off'owy nurt teatralny jako animator, dramaturg i wykonawca. Poeta-rysownik-mąż-ojciec.

JERZY KAMIONOWSKI – dr, adiunkt, anglista, pracownik Katedry Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku. Opublikował *New wine in old bottles. Angela Carter's fiction* (2000). Zredagował – wspólnie z Lucyną Aleksandrowicz-Pędich – tom: *Piękniejszy dom od prozy. O amerykańskiej poezji kobiecej. Antologia esejów* (Białystok 2005). Autor studiów o XIX-wiecznej i XX-wiecznej literaturze angielskiej i amerykańskiej, w tym: *Bohater byroniczny bez maski tragicznej* (*„Jądro ciemności" Josepha Conrada*) (2005).

MAREK KOCHANOWSKI – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniersytetu w Białymstoku; obronił rozprawę doktorską o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Współredaktor (z Jadwigą Zacharską) tomu studiów: *Wiek kobiet w literaturze* (Białystok 2002). Autor m. in. rozpraw: *Kobiety w powieściach Witkacego* (2002), *Dobre wychowanie. Listy Stanisława Witkiewicza do syna* (1998). Autor książki: *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej* (2007).

ELŻBIETA KONOŃCZUK – dr, jest adiunktem w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Opublikowała dwie książki: *Mazurska obecność Erwina Kruka* (1993) i *Literatura i pamięć na pograniczu kultur* (*Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski*) (2000). Współredaktorka tomów: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci* (2000), *Z ducha biblioteki: literatura w interpretacji intertekstualnej* (2002), a także: *Okna pamięci. Maria Renata Mayenowa* (2003).

KRZYSZTOF KOROTKICH – asystent w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor prac poświęconych twórczości Antoniego Malczewskiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa Bohdana Dziekońskiego, Bolesława Leśmiana. Doktorant w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Współredaktor serii „Czarny Romantyzm". Współredaktor tomu: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku* (Białystok 2004). Autor m. in. studiów: *Dynamika światła i koloru w „Marii" Antoniego Malczewskiego* (1997), *Motywy antyczne w „Duchu jaskini" Józefa Bohdana Dziekońskiego* (2003), *Credo człowieka odchodzącego. O apokalipsie duchowej w wierszu „Poeta" Zygmunta Krasińskiego* (2001). Współredaktor serii „Czarny Romantyzm".

HALINA KRUKOWSKA – profesor Uniwersytetu w Białymstoku, dr hab., kierownik Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Autorka monografii: *Noc romantyczna* (*Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*). *Interpretacje* (1985) oraz prac poświęconych nocnej, ciemnej stronie wyobraźni romantycznej, m. in.: *Noc Fausta, noc Konrada*; *Szkoła ukraińska w poezji romantycznej*, a także studiów nad „poezją czystą" w poezji polskiej (*„Pan Tadeusz" jako poezja czysta*). Redaktorka serii „Czarny Romantyzm". Autorka studiów: *Mickiewiczowski wybór kultury obrazu w kontekście ikonoklazmu* (2004); *Bóg Mickiewicza na tle apofatyzmu wschodniego chrześcijaństwa* (2004), *Tragizm, heroizm, groza* (2005), *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza* (2003), *Tragizm, heroizm, groza* (2005). Współredaguje pismo białostockiego KIK-u: „Słowo".

DOROTA KULCZYCKA – dr, jest adiunktem w Zakładzie Historii Literatury na Uniwersytecie Zielonogórskim. Zajmuje się literaturą romantyczną i współczesną. W jej dorobku znajdują się m. in. artykuły poświęcone twórczości J. Słowackiego, Z. Krasińskiego, B. Leśmiana, K. I. Gałczyńskiego, J. Hartwig, St. Barańczaka. Wydała monografię pt. *„Jestem jak człowiek, który we śnie lata..." O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra).

MICHAŁ KUZIAK – dr, adiunkt w IFP Pomorskiej Akademii Pedagogicznej (kierownik Pracowni Badań nad Romantyzmem i Jego Obecnością w Kulturze). Pracę doktorską poświęcił literaturoznawstwu prelekcji paryskich Mickiewicza. Autor książki *Fragmenty o Słowackim* (Słupsk 2001), redaktor prac zbiorowych: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja* (Słupsk 2002), *Sztuczne raje... Używki w literaturze* (Słupsk 2002). Autor wielu prac na temat literatury romantycznej, komparatystyki i teorii literatury, a także – jako współautor – kilku książek popularnonaukowych (m. in. wraz ze S. Rzepczyńskim *Jak pisać?*). Publikował w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich", „Ruchu Literackim", „Przeglądzie Humanistycznym" oraz pracach zbiorowych. Wydał rozprawę habilitacyjną: *Wielka Całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza* (Słupsk 2006).

MARIUSZ LEŚ – mgr filologii polskiej, asystent w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania: literatura *science fiction*, pisarstwo Stanisława Lema, literatura popularna. Autor książki: *Stanisław Lem wobec utopii* (1998). Współredagował – z E. Feliksiak i E. Sidoruk – tomy zbiorowe: *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana* (t. I-II, 2001-202), *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego* (t. I-II, 2002).

LESZEK LIBERA – polonista i germanista, profesor dr hab., tłumacz. Pracuje na Uniwersytecie Zielonogórskim, mieszka w Niemczech. Badacz twórczości Mickiewicza i Słowackiego. Autor książek: *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana* (1994), *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim* (2001), *„Maria Stuart". Dramat Juliusza Słowackiego* (2003), *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu"* (1993), *Mickiewicz, Słowacki. Szkice i rozprawy* (2000). Po niemiecku opublikował: *„Grób Agamemnona". Anmerkungen zu Słowakis Metapher „czerep rubaszny"* (1990), *Schweizer Lyrik Słowackis: „Rozłączenie"* (1992).

MARCIN LUL – mgr, asystent w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura romantyczna i współczesna, powieść o artyście, dramat i teatr sakralny. Współredaktor serii: „Czarny Romantyzm". Opiekun Koła Naukowego Polonistów UwB (wspólnie z Danutą Zawadzką). Współredaktor – z M. Sawicką i D. Kuleszą – tomu studiów: *Bóg artystów XX wieku* (Białystok 2003). Autor m. in. rozpraw: *„A serce? – nigdy z sercem nie gadało!" Samotność Mickiewicza*; *Mistyczne macierzyństwo w „Zwiastowaniu" Paula Claudela*; *Paraboliczna formuła tragiczności w „Bramach raju" Jerzego Andrzejewskiego*.

JACEK LYSZCZYNA – prof. UŚ, dr hab., pracuje w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się poezją epoki Romantyzmu. Jest autorem m. in. książek: *Twórczość poetycka Maurycego Gosław-*

skiego (Katowice 1994), *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*, (Katowice 2000), *Leksykon przypomnień. Literatura polskiego romantyzmu* (Warszawa 2002), *Na śląskim Parnasie. Poezja polska na Śląsku 1795-1922 wobec tradycji współczesnych prądów literackich* (Katowice 2002).

JAROSŁAW ŁAWSKI – prof. UwB, dr hab. w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek: *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"* (1995), *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński* (2003), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (2005). Zainteresowania badawcze: faustyzm i bizantynizm w literaturze Romantyzmu, Młoda Polska, Czesław Miłosz. Współredaktor serii „Czarny Romantyzm". Współredaktor tomów: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej* (t. I-II), *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm* (2004), *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* (2005).

ELŻBIETA MIKICIUK – dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej XIX wieku Uniwersytetu Gdańskiego. Do głównych zainteresowań naukowych należą: recepcja literacka, teatralna i filmowa twórczości F. Dostojewskiego. Autorka książki: *„Chrystus w grobie" i rzeczywistość „anastasis". Rozważania nad „Idiotą" Fiodora Dostojewskiego* (2003). Autorka licznych rozpraw, m. in.: *Światło Taboru. O hezychazmie w twórczości Fiodora Dostojewskiego* (2004), *Wizja raju w „Braciach Karamazow" Fiodora Dostojewskiego* (2003).

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK – dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł* (Kraków 2000) oraz redaktor książek: *Wywiedzione z losu. Księga jubileuszowa Michała Kaziowa* (Zielona Góra 2000); *Genologia i konteksty* (pod redakcją Cz. P. Dutki, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2000); *Mieszkam w wierszu. Antologia poezji lubuskiej*, pod red B. Mirkiewicz, M. Mikołajczak (Zielona Góra 2001). Zajmuje się poetyką i literaturą współczesną.

JAKUB MOMRO – ur. 1979, doktorant w Instytucie Polonistyki UJ, krytyk literacki. Publikował między innymi w „Ruchu Literackim", „Znaku", „Fa-Arcie", „Didaskaliach", „Dekadzie Literackiej" oraz w publikacjach zbiorowych. Jego zainteresowania skupiają się wokół antropologii literatury (teorii literatury i mitoznawstwa) oraz literatury dwudziestowiecznej. Przygotowuje książkę o teorii mitu Narcyza i Echa oraz jego literackich przekształceniach.

DOMINIKA ANNA NAZARUK – mgr filologii polskiej, autorka rozprawy magisterskiej pt. *Grigorij Kanowicz w poszukiwaniu tożsamości.* Stypendystka MENiS (2005/2006), laureatka nagrody Rady Wydziału Filologicznego UwB, przewodnicząca Studenckiego Koła Naukowego INTEGRA, gdzie realizowała projekty: *Diarystyka wczoraj i dziś*, *Festiwal filmowy „Lech Majewski w Białymstoku"*. Współtwórca i koordynator unijnego programu *Fabryka bestsellerów, czyli warsztaty kreatywnego pisania*; w 2005 roku uczestniczka seminarium w Paryżu *GET IN NET – Contact Making for Networking Projects.* Pasje: pogranicza kultur, film, muzyka. Wieloletnia chórzystka Chóru Akademickiego UwB.

GRZEGORZ NOWAKOWSKI – ur. 1977, dr nauk humanistycznych. Na Uniwersytecie Jagiellońskim obronił rozprawę doktorską napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Włodzimierza Szturca: *Paul Celan – poeta oka. Religijne, literackie i malarskie podstawy tak zwanej „l'imagination oculaire*" (2006). Jest autorem tomu prozy: *Adela Legarreta Rivas* (Kraków 2004). Autor rozprawy: *Jak patrzą ikony* (2006).

BOGNA PAPROCKA-PODLASIAK – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Autorka rozprawy doktorskiej o motywach faustycznych w dramacie i teatrze współczesnym w Polsce. Autorka m. in. studiów: *Epopeja faustycznego „ja*". *O procesie mityzacji legendy faustowskiej* (Bydgoszcz 2005), *Dionizos w masce Chrystusa. O ironicznych postfiguracjach w twórczości Henryka von Kleista* (Białystok 2007); współredaktorka tomu studiów: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans* (Toruń 2003).

ANNA PILEWICZ – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się estetyką okrucieństwa i mitami chtonicznymi w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego. Opublikowała m. in. studium: *Sen srebrny Salomei – historia Persefony* (Toruń 2003).

PAWEŁ PRÓCHNIAK – dr, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Zainteresowania badawcze skupia m. in. na twórczości Tadeusza Micińskiego, szczególnie na problematyce religijnej. Autor książki: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika St. Licińskiego* (2001) oraz monografii *Pęknięty płomień. O pisarstwie tadeusza Micińskiego* (2006). Wydał liczne studia o literaturze Młodej Polski, m. in.: *Kategoria „jurodstwa*" *w „Kniaziu Patiomkinie*" *Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2004), *„W pustce*"*. Osiem notatek o jednym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera* (Kraków 2003). Współredaktor tomów studiów: *Czytanie Czechowicza* (Lublin 2003), *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje* (Kraków 2003), *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje* (Kraków 2004). *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje* (Kraków 2005).

WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI – prof. zw. dr hab. Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: literatura Romantyzmu i XX wieku. Opublikował książki: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego* (Kraków 1992), *Człowiek i dialog. „Na wysokiej połoninie*" *Stanisława Vincenza* (Kraków 1994), a także m. in. studia: *Władza demonów* (Białystok 2001), *Ludzie sokratycznego dialogu* (Wrocław 1992).

ELŻBIETA SIDORUK – dr, pracuje na Uniwersytecie w Białymstoku. Jest adiunktem w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Opublikowała książkę *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*. Zajmuje się również twórczością B. Leśmiana, J. Tuwima i K. I. Gałczyńskiego. Napisała rozprawę doktorską o grotesce w poezji dwudziestolecia międzywojennego. Autorka książki: *Groteska w poezji Dwudziestolecia*: *Leśmian*, *Tuwim*, *Gałczyński*. Współredaktorka tomów: *Herbert i znaki czasu* (t. I-II; 2002) i *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci* (2000).

KATARZYNA SOKOŁOWSKA – mgr filologii polskiej, asystent w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się badaniem literatury dotyczącej tematyki Szoa, a także problematyką cyklu literackiego. Autorka m. in. studiów: *Kronika i wyobraźnia, czyli dwa bieguny literackich narracji o dzieciach Holocaustu* (2003), *„Maria" Antoniego Malczewskiego na tle motywów gnostyckich* (1997), *W stronę bytu bezosobowego. O „Być i nie być" Leszka Elektorowicza* (2001). Współredaktorka tomów studiów: *Cykl literacki w Polsce* (Białystok 2001) oraz *Cykl i powieść* (Białystok 2004).

ZBIGNIEW SUDOLSKI – prof. zw. dr hab. Uniwersytetu Warszawskiego, badacz i edytor literatury romantycznej. Wydał kilkanaście tomów korespondencji Zygmunta Krasińskiego oraz tomy materiałów dotyczące życia i twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Ujejskiego, Lenartowicza, Romanowskiego. Edytor *Dziennika Sprawy Bożej* Seweryna Goszczyńskiego, *Archiwum Filomatów. Listy z zesłania* i *Listy z więzienia* (IV tomy), *Dziennika lwowskiego* Zofii Romanowiczówny (II tomy). Wydał i opracował monumentalne biografie: *Delfina Potocka, jakiej nie znamy*, *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, *Panny Szymanowskie i ich losy*, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, *Wincenty Krasiński i współcześni*, *W błękitnym kręgu. Opowieść o Elizie z Branickich Krasińskiej i jej środowisku*, *Norwid. Opowieść biograficzna.* Autor licznych studiów o Romantyzmie, m. in.: *Polski list romantyczny*, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, *Juliusz Słowacki jako epistolograf.*

WANDA SUPA – profesor Uniwersytetu w Białymstoku, dr hab. Kierownik Zakładu Literatury Rosyjskiej XX wieku. Prowadzi wykłady z literatury rosyjskiej (od 1895 roku do czasów najnowszych), wykłady z literatury powszechnej. Zainteresowania badawcze: literatura rosyjska XX wieku, literatura białoruska XX wieku – obie w kontekście literatury światowej. Autorka książek: *Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. Mimetyzm oraz formy umowne* (1989), *Twórczość Walentyna Katajewa* (1996), *Biblia a współczesna proza rosyjska* (2006). Redaktorka VI-tomowej publikacji: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich* (Białystok 1998–2005).

BARBARA SZARGOT – stopień doktora uzyskała na podstawie rozprawy: *Amor sacer – amor profanus. Wątki miłosne w powieściach Marii Rodziewiczówny.* Współredaktorka (z Maciejem Szargotem) antologii *Romantyzm* dla II klasy licealnej (Warszawa 2004), autorka wstępu do *Powieści składanej. Powieści zlepianej J. I. Kraszewskiego, P. Jankowskiego, A. Miniszewskiego i J. B. Dziekońskiego* (Katowice 2004). Opublikowała m. in. artykuły: *„Wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie..." O bohaterach „Tragikomedii prawdy" Aleksandra Świętochowskiego* (Białystok 2003).

MACIEJ SZARGOT – dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Badacz twórczości Zygmunta Krasińskiego, autor książki o jego liryce: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia* (2000). Wydał ponadto wraz z Barbarą Szargot antologię *Romantyzm* (Warszawa 2004) dla szkół ponadgimnazjalnych. Autor monografii: *Opowieści niesamowite Józefa Bohdana Dziekońskiego* (Katowice 2004).

MARIAN ŚLIWIŃSKI – prof. dr hab. Opublikował m. in. książki: *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego* (1986), *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego* (1992), *Szkice o Norwidzie* (1998), *Motywy romantyczne* (1999), *Romantyzm* (2000), *Człowiek-ryba. Szkice marynistyczne* (1991), *Czytając romantyków* (1997), *W kręgu historii literatury i kultury* (2001). Redaktor tomu studiów: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego* (Olsztyn 1997).

KAMILLA TERMIŃSKA – językoznawczyni, profesor Uniwersytetu Śląskiego, dr hab. Opublikowała m. in. pracę *Sensualizm w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (1988). Autorka książki: *Składnia czasowników kauzatywnych we współczesnym języku polskim* (1983) oraz studium *Tragizm „Sławy i chwały" Jarosława Iwaszkiewicza* (2005).

WIESŁAW TRZECIAKOWSKI – ur. 1950 w Bydgoszczy, polonista, tłumacz, publicysta, prozaik i poeta. Tłumacz poezji niemieckiego Romantyzmu i eseistyki, m. in. *Hymnów do Nocy* Novalisa (Bydgoszcz 2001). Członek Internationale Novalis Gesellschaft (Niemcy). Autor tomików poetyckich: *Chłopiec z różą* (Łódź 1979), *Książę pisze list* (1994), *Ogród moralny* (1995), *Wyrywanie się* (2002); tomów prozy: *Śmierć w kwitnącym sadzie* (2002); *Uwodziciele. Kryształowa biblioteka* (1996). Redaktor „Kwartalnika Akademickiego", pisma wydawanego przez Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

DARIUSZ TRZEŚNIOWSKI – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej UMCS w Lublinie. Rozprawa doktorska *Młodopolskie widowisko teatralne. Przykład Jerzego Żuławskiego*, obroniona w 1993 roku (promotor: prof. Eugenia Łoch). Publikacje w „Pamiętniku Literackim", „Annales UMCS", w wydawnictwach zbiorowych (także w j. francuskim). Redaktor książki wespół z J. Szczęśniak *Młodopolski wizerunek człowieka* (2001). Autor rozprawy habilitacyjnej: *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, wydanej w 2005 roku w Lublinie.

JERZY WEINBERG – mgr, historyk sztuki, bibliofil, badacz literatury polskiej XIX-go stulecia. Wieloletni redaktor periodyku „Miscellanea Łódzkie", wydawanego przez Muzeum Historii Miasta Łodzi. Opublikował liczne studia o literaturze, m. in.: *Jan Kanty Podolecki i jego zapomniany poemacik o Warneńczyku* (1999), *Hiszpańska „tragedya" krakowskiego poety („Filip II" Franciszka Jakubowskiego)* (1993), *„Pan Tadeusz" przez pryzmat „Beniowskiego", „Pan Tadeusz" i „Beniowski" wobec „Gofreda" Tassa-Kochanowskiego. Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej* (1995).

MAGDALENA WIEREMIEJUK – mgr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie w Białymstoku; organizatorka festiwalu filmów Lecha Majewskiego; zainteresowania badawcze: poezja XIX i XX wieku, film, muzyka chóralna, podróże. Autorka rozprawy: *„Rosa mistica" Ludwika Szczepańskiego – próba interpretacji* (2006). Wielokrotnie nagradzana za swą działalność na Wydziale Filologicznym UwB. Współautorka książki: *Śmierć na dobry początek. Opowiadania kryminalne* (2006).

LIDIA WIŚNIEWSKA – prof. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, dr hab. Autorka książek monograficznych: *Świat, twórca, tekst. Z problematyki nowej powieści* (Bydgoszcz 1993) oraz *Między biegunami i na pograniczu. (O*

„Białym małżeństwie" Tadeusza Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta) (Bydgoszcz 1999). Redaktorka siedmiu tomów materiałów z sesji z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity", w tym: *Człowiek w drodze* (t. I-II, 2000), *Kobiety w literaturze* (1999), *Literatura w kręgu wartości* (2003), *Między słowem a ciałem* (2001), *Stare i nowe w literaturze najnowszej* (1996), *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans* (2002). Zainteresowania badawcze: literatura XX wieku, filozofia postmodernistyczna, poezja T. Różewicza i Z. Herberta.

JOANNA WNUCZYŃSKA – dr nauk humanistycznych. Autorka rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Marii Kalinowskiej, poświęconej XX-wiecznym inscenizacjom *Dziadów*, a także studiów o związkach literatury romantycznej i teatru. Opublikowała m. in. rozprawę: *Anioły w II części „Dziadów" Adama Mickiewicza* (Kraków 2003). W okresie: X 2006-I 2007 stypendystka Woodstock Theological Center na Georgtown University, Waszyngton.

ALOIS WOLDAN – profesor dr hab. slawistyki na Uniwersytecie Wiedeńskim. Zainteresowania badawcze: literatura polska, literatura Europy Środkowo-Wschodniej, mit Austrii i Galicji w literaturach słowiańskich. Autor m. in. prac: *Mikkiewicz und die ukrainische Literatur des 19. Jahrhunderts* (1999), *Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur* (1996). Tłumacz i wydawca dzieł Ewy Lipskiej, Jurija Andruchowycza, Tadeusza Różewicza.

ANNA WYDRYCKA – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Badaczka literatury Młodej Polski, jej nurtu kobiecego. Autorka monografii: *„Rymów gałązeczki skrzydlate..." W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (Białystok 1998); wydała we własnym opracowaniu: *Poezje* Marceliny Kulikowskiej (Białystok 2001) i *Poezje wybrane* Bronisławy Ostrowskiej (Kraków 1999). Współredaktorka książki Józefa Pawluczyka: *Cierniowa droga do wolności. Wspomnienia żołnierza AK z okresu okupacji niemieckiej, sowieckiej i z czasów PRL-u* (Białystok 2005). Wydała i opracowała: *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894-1918* (t. I, Białystok 2006)

LESZEK ZWIERZYŃSKI – dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się badaniami wyobraźni, m. in. Mickiewicza i Słowackiego. Wydał prace: *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza* (1998), *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego* (2003). Redaktor tomu (wspólnie ze Stefanem Zabierowskim): *Granica w literaturze: tekst, świat, egzystencja* (Katowice 2004).

THE APOCALYPSE. SYMBOLISM – TRADITION – EXEGESIS. VOLUME II

Summary

Studies, essays and sketches, compiled in the volume II of the collective work under the title: *The Apocalypse. Symbolism – tradition – exegesis*, concern the problems of transformation of apocalyptic symbolism in the literary works from the 18th to the 21st century. The authors use different methodologies, refer to different philosophical traditions: hermeneutics, subject criticism, post-modernistic thinking as well as to traditional ways of studying semantics of a symbol, topos and motif. All the texts show unusual power, with which the Revelation of St John the Divine and the apocalyptic ideas influence the Polish and world literature.

The analyses show how the perception of the „apocalyptic subject „ changes with time. In the 18th and 19th centuries it still had distinctive religious context. Such writers as Zygmunt Krasiński or Heinrich von Kleist combined apocalyptic motifs in their works with the history of philosophy. This set of presentations underwent gradual secularization in the philosophy represented by Hegel, Feuerbach and their followers. At the turn of the 19th and 20th centuries, apocalyptic themes had stronger and stronger historical and sociological meaning. The Apocalypse in that period was the history of man, historical events or revolutionary social, demographic and civilisational changes. In the 20th century, the Apocalypse was understood as a civilisational or war disaster (overpopulation, A-bomb) while in the 21st century it takes the form of a conflict between hostile civilizations: the European (Christian) and extra-European (Islamic) one. The main role in these changes was played by the events from 11th September, 2001, in New York (the attack on the World Trade Center).

At the same time, a different trend appears in modern literature: the Apocalypse is being subjectivised, it becomes the existential experience of a lonely, helpless human being, often left with death face to face. This subtle aspect of the motif is clearly shown by poetry, which, nevertheless, referred to the tragedy of the 21st century in New York.

The first chapter of the book – *Zygmunt Krasiński - catastrophe and salvation* – comprises texts on the Polish romantic poet, „the third bard", Zygmunt Krasiński. His poetry, dramas and prose greatly abounded in apocalyptic motifs, which he took both from the Bible (a study by Z. Sudolski: *At source of Zygmunt Krasiński's imagination and thought*) and from the achievements of the 19th century civilization, science and the idea of progress of humankind (a work by M. Dybizbański: *Steam and electricity – figures of the Apocalypse*). Krasiński attached a particular significance to the vision of historical Apocalypse; the events such as Polish national uprisings, the Springtime of Nations or the European wars were perceived by him as a harbinger of the end of time.

In chapter II, entitled *Romantics on the paths of Revelation*, the researchers of the literature of the Romanticism looked into such phenomena as: apocalyptic imagination of the greatest Polish Romantic poet Adam Mickiewicz (here: M. Kuziak, *Mickiewicz's Apocalypse. Around 4th course of Parisian lectures*) and apocalyptic symbolism in the poetry of such classics as Juliusz Słowacki (see: L. Zwierzyński, *Apocalypticism in Słowacki's mystic poetry*) or Cyprian Norwid (see: G. Halkiewicz-Sojak, *Cyprian Norwid's „apocalyptic" poems*). The picture of the epoch is supplemented with studies of European writers: B. Paprocka-Podlasiak's study of *The earthquake in Chile* by Heinrich von Kleist and W. Trzeciakowski's essay on the *Golden Epoch as an eschatological theme in the writings of Novalis.*

The subject of interpretations in chapter III is defined by its very title: *From the positivism to Young Poland.* The researchers analyse there the works of the classics of Polish literature from the 2nd half of the 19th century and the beginning of the 20th century. T. Bujnicki discusses *The Apocalypse „for comforting hearts" in the novel With fire and Sword by H. Sienkiewicz*, M. Bajko interprets the novel *Mené– Mené –Thekel –Upharisi!* by T. Miciński and D. Trześniowski studies *The*

picture of Christ in modernistic apocalypses. Two papers make use of the feministic perspective: L. Wiśniewska explores *Offering of the princess... in Jan Lemański* and A. Wydrycka wonders: *Do women like the Apocalypse?* The chapter is enriched by comparative studies: E. Mikiciuk's on *The Brothers Karamazov* by Dostojewski, P. Próchniak's on a Hungarian writer, Geza Csáth, the author of *Matricide* and Margreta Grigorowa's from Bulgaria on *Polish and Bulgarian paraphrases of the Apocalypse.*

In chapter IV – *Between the wars and...before the war* – the researchers have interpreted apocalyptic representations in the literature of 1914–1939. They were the consequence of World War I but also heralded World War II. D. Kalinowski writes here about *The Penal colony* by Kafka, M. Kochanowski presents *A Parody of the myth of „yellow danger" in Insatiability by Witkacy,* W. Próchnicki takes up the subject which will soon become very important: the Jewish world, Chasidism in the territories of South Poland, shown in the prose of Stanisław Vincenz. Two researchers analyse a poetic satire *A Ball in the Opera* by J. Tuwim. It is dealt with by R. Jagodzińska (The apocalyptic lampoon...) and by E. Sidoruk (*The Apocalypse and cabaret*).

After 1939: history and suffering – it is the title of chapter V, which analyses the war shock of 1939–1945 and its consequences in the literature. The chapter starts with a shocking text by H. Krukowska: *God's Mother of Katyń in Polish poetry.* Three papers – by G. Nowakowski, K. Sokołowska and D. Nazaruk – are devoted to the tragedy of the Holocaust in the works of Paul Celan, Adolf Rudnicki and Grigorij Kanowicz. A separate place is occupied by the papers on the post-war poetry of Józef Wittlin (a sketch by J. Brzozowski), of Jarosław Iwaszkiewicz (a study by Z. Chojnowski). Furthermore, K. Jakowska concentrated on Witold Gombrowicz's less known novel *Cosmos* , and J. Momro – on „experiencing suffering" in the prose of Aleksander Wat.

Problems of chapter VI are expressed by its title: *Explorations of the present.* An analysis embraces here such different phenomena as *The Roman triptych* by John Paul II (H. Krukowska), Paul Claudel's dramas (M. Lul), lyrics of the classics of Polish poetry such as: T. Różewicz (P. Dakowicz), Z. Herbert (M. Mikołajczak) or Julia Hartwig (D. Kulczycka). Two essays are devoted to historical and cultural relationships between Poland and Germany (E. Konończuk writes about Erwin Kruk; Alois Woldan from Vienna – about the prose of Henryk Waniek). M. Wieremiejuk precisely analyses the poetics of poems by a young poetess Marzanna Kielar whereas R. Chodźko discovers a metaphysical dimension of poetry by a Swede: Tomas Tranströmer.

At the end of the volume – in chapter VII under the title of *Visions of future* – there are those interpretations whose time horizon somehow reaches into the future. Historians of literature study here novels by Kurt Vonnegut (J. Kamionowski), Thomas Bernhard (L. Libera), Leonid Leonow (W. Supa). Next, M. Leś interprets the problem of *The Apocalypse in science fiction,* E. Dutka and K. Termińska study apocalyptic motifs in short stories and novels of contemporary writers: Olga Tokarczuk and Andrzej Zaniewski.

To conclude, it can be stated that apocalyptic motifs have been the most creative and most frequently used in the literature of the last two centuries. Paradoxically, the text about the end of history and humankind – the Revelation of St John the Divine – opens still new chapters in the history of literature and culture.

Translated by Antoni Potyra

Indeks nazwisk

E